

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ

2020 № 2 (018)

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ. 2020 № 2. ВЫП. 18

ISSN 2304–5817

ISSN (Online) 2686–7052

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Мария Литовская

Светлана Маслинская

Инна Сергиенко

Анна Сенькина

Анна Димьяненко

Евгения Лекаревич

Марина Жуковец

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ирина Арзамасцева (Москва)

Всеволод Багно (Санкт-Петербург)

Марина Балина (Bloomington, USA)

Валентин Головин (Санкт-Петербург)

Дорена Кароли (Macerata, Italy)

Карен Коатс (Cambridge, UK)

Марни Компаньяро (Padova, Italy)

Андрей Костин (Санкт-Петербург)

Марина Костюхина (Санкт-Петербург)

Мария Майофис (Москва)

Дорота Михулка (Wrocław, Poland)

Сара Панкеньер-Вельд (Santa-Barbara, USA)

Эрика Хабер (Syracuse, USA)

Выпускающий редактор *Светлана Маслинская*

© Авторы статей, 2020 ; В оформлении обложки использована иллюстрация  
Михаила Бычкова к книге «Месье, месье, который час?» («Детское время», 2010)

.....  
Санкт-Петербург

# ОГЛАВЛЕНИЕ

|                       |   |
|-----------------------|---|
| От редакции . . . . . | 6 |
|-----------------------|---|

## АРХИВ

*Сергей Ушакин*

|                                                         |   |
|---------------------------------------------------------|---|
| В промежутке: формальный метод детской поэзии . . . . . | 9 |
|---------------------------------------------------------|---|

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| Тринадцать заповедей для детских поэтов . . . . . | 27 |
|---------------------------------------------------|----|

БОРИС БУХШТАБ

|                           |    |
|---------------------------|----|
| Стихи для детей . . . . . | 39 |
|---------------------------|----|

МИХАИЛ МАЛИШЕВСКИЙ

|                              |    |
|------------------------------|----|
| О поэзии для детей . . . . . | 68 |
|------------------------------|----|

ВЕРА СМИРНОВА

|                    |    |
|--------------------|----|
| А. Барто . . . . . | 90 |
|--------------------|----|

АННА ПОКРОВСКАЯ

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| Маяковский как детский писатель . . . . . | 96 |
|-------------------------------------------|----|

САМУИЛ БОЛОТИН

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Творчество С. Маршака . . . . . | 105 |
|---------------------------------|-----|

БОРИС БЕГАК

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Корней Чуковский . . . . . | 117 |
|----------------------------|-----|

## ИССЛЕДОВАНИЯ

*Нина Барковская*

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Серия «Библиотека Михаила Яснова»: поэт как организатор<br>книжного пространства . . . . . | 123 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

*Анастасия Губайдуллина*

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| Принцип диалога в стихотворениях Михаила Яснова<br>для детей . . . . . | 135 |
|------------------------------------------------------------------------|-----|

*Николай Гуськов*

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| Творческая история стихотворения С. Я. Маршака<br>«Мороженое» . . . . . | 154 |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|

*Андрей Устинов*

«Зеленая шляпа» Петра Потёмкина и детская литература  
русской эмиграции . . . . . 180

*Дмитрий Фомин*

«Картиночки для утешенья»: графическое оформление  
сборников загадок советских поэтов 1920—30-х гг. . . . . 230

*Александр Степанов*

Монолог Крокодила К. И. Чуковского: к проблеме источников  
и переключек . . . . . 257

*Татьяна Круглякова*

«Стихи на трудности русского языка»: правила русской  
орфографии в стихах . . . . . 276

*Ксения Тверьянович*

«The Gruffalo» Дж. Дональдсон и «Груффало» М. Бородицкой:  
ритмическая структура и дидактический смысл . . . . . 300

*Оксана Якименко*

Тотемы и табу в детской поэзии Венгрии — сегодня и вчера . . . 326

*Александра Брыкова*

На пути к креолизации: «Плих и Плюх» В. Буша в переводе  
Д. Хармса . . . . . 341

*Мария Громова*

Словенская детская поэзия в переводах на русский язык . . . 364

*Кирилл Королев*

Детское взрослое и массовая культура: к антропологии  
перевода одного стихотворения Дж. Р. Р. Толкина . . . . . 382

*Елена Кудрина*

Роль М. Горького в истории издательства «Детгиз» . . . . . 407

*Ольга Лучкина*

«Буропегая кобылка! Как тебя я полюбил!»: о гендерном  
филт্রে формирования поэтической книжной полки для детей  
в XIX в. . . . . 425



## ИНТЕРВЬЮ

- Наша детская поэзия — фантастическое удовольствие.  
Беседа Михаила Яснова и Джулии Де Флорио . . . . . 440

## ЭССЕ

- Всеволод Багно*  
Король-солнце . . . . . 448
- Александр Охрименко*  
И детские, и взрослые поэты . . . . . 454

## ОБЗОРЫ

- Laura Madella*  
Children's literature in Italian Journals: An Overview . . . . . 464
- Claudia Alborghetti*  
An overview of Gianni Rodari's books in translation around  
the world (2000–2020) . . . . . 469

## РЕЦЕНЗИИ

- Ульяна Верина*  
Радость узнавания, чувство различия: о книге стихов поэтов  
Болгарии для детей в переводах М. Яснова. Рец. на кн.:  
Шкатулка со сказками. СПб.: ГРИФ, 2019. . . . . 474
- Евгения Литвин*  
Школа на экране. Рец. на кн.: Вадим Михайлин, Галина  
Беляева. Скрытый учебный план: Антропология советского  
школьного кино начала 1930-х — середины 1960-х годов. М.:  
НЛЮ, 2020. . . . . 485

## ОТ РЕДАКЦИИ

Главное знать, что было до нас.  
Вот это мое единственное пожелание.

*Михаил Яснов 9 октября 2020*

Поэзия для детей — предмет, казалось бы, обласканный вниманием исследователей, однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что изучена эта область детской литературы фрагментарно и преимущественно применительно к творчеству для детей «взрослых» поэтов или поэтов первого ряда — Чуковского, Маршака, Барто. Близкая судьба и у исследований переводов детской литературы на русский язык, разве что повезло уже другим авторам — Волкову и Заходеру. Именно поэтому прошлой весной с подачи Михаила Давидовича Яснова мы задумали этот номер. Номер о поэзии для детей и поэтических переводах.

Мы располагаем тремя представительными антологиями отечественной поэзии для детей, подготовленными Евгенией Оскаровной Путиловой<sup>1</sup>. Столь же масштабных трудов по осмыслению литературной поэтической традиции для детей пока нет. Нам хотелось эту лакуну хотя бы отчасти заполнить. И сделать это, старательно избегая «проблемно-тематического» пересказа поэзии для детей. Именно такой подход долгое время доминировал при изучении поэзии для детей. Характерные названия статей можно обнаружить в сборнике «О литературе для детей» (Москва, Детгиз, 1957), где были опубликованы доклады совещания о поэзии для детей школьного возраста, состоявшегося 28 октября 1955 года в Ленинградском филиале Дома детской книги: «Против декларативности в политической поэзии для детей», «О школьной теме в поэзии для детей», «О романтике в поэзии для детей», «Стихи о родной природе». С тех пор прошло уже больше 60 лет, но работ, прилагающих к анализу поэзии для детей более изощренный филологический инструментарий, немного, и они по большей части хорошо известны

(работы Б. М. Гаспарова о Чуковском, М. Л. Гаспарова о Маршаке, Ю. Б. Орлицкого о Сапгире...).

Острый недостаток исследований поэзии для детей ощущался Михаилом Давидовичем Ясновым как общая проблема поэтов, критиков и исследователей. Его слова, вынесенные в эпиграф к нашему вступлению, это очевидным образом подтверждают.

В попытке разобраться «что было до нас», авторы статей, вошедших в 18 номер, обратились к самому разному материалу. В рубрике «Архив» собраны наиболее характерные критические статьи о поэзии для детей, вышедшие в период с 1929 по 1935 гг. — время ожесточенных споров о том, какой должна быть поэзия для советских детей.

Поэты, которым посвящались заново публикуемые нами статьи, в тот период на глазах современников, как бы сказали сейчас, входили в топ наиболее обсуждаемых авторов — Чуковский, Маршак, Барто, Маяковский, что послужило (наряду с другими внутри- и внелитературными обстоятельствами) неплохим стимулом к их дальнейшей канонизации. Напротив, те, чье творчество для детей в те же годы не было отмечено вниманием критики — Хармс, Введенский, Олейников, на долгие годы оказались вытеснены из поля зрения составителей хрестоматий и учебников истории детской литературы. Отсутствие критической рефлексии, пусть и такой скудной, какую могли себе позволить те, кто печатались в официальных педагогических изданиях, вроде журнала «Детская литература» привело к своим последствиям — во второй половине XX века отрыв Чуковского, Маршака и Барто от обэриутов оказался непреодолим ни по количеству тиражей, ни по широте аудитории. Конечно, сказалось и то, что эти поэты были репрессированы, но, как мы знаем, многие авторы с таким статусом возвращаются к читателям спустя годы. Однако отсутствие на момент активного творчества обэриутов заинтересованного внимания к поэтической технике их детских текстов (на фоне пристальной критики «асоциальности» их стихов), не могло не сказаться на месте, какое им определила история детской литературы.

О многих других ожидаемых закономерностях и неожиданных разрывах истории отечественной поэзии для детей позволяют узнать публикуемые исследования творчества Маршака, Чуковского, Потемкина, Хармса. С другой стороны, статьи, посвященные переводам болгарской, словенской, венгерской и английской поэзии дают возможность увидеть сходства и различия в развитии поэтических традиций для детей на разных языках и в разных стра-

нах, а также границы индивидуального вклада переводчика в текст, который он пересаживает на другую культурную почву в иное поэтическое окружение.

Особо хочется выделить материалы номера, посвященные творчеству Михаила Давидовича Яснова. Статьи и эссе писались, когда Михаил Давидович был жив и полон сил, мы надеялись порадовать его аналитическими разборами его поэзии, да и в целом разборами поэзии для детей. К нашему глубокому огорчению, этому не суждено сбыться. Но наш разговор с Михаилом Давидовичем продолжается...

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Русская поэзия детям / вступ. ст., сост., примеч. Е. О. Путиловой. Ленинград. Советский писатель, 1989; Русская поэзия детям / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. О. Путиловой. СПб. Академический проект, 1997; Четыре века русской поэзии детям. Антология: в 3 т. / вступ. ст., сост. и примеч. Е. Путиловой. Санкт-Петербург. Спас, Лики России, 2013.

## АРХИВ

*Сергей Ушакин*

### В ПРОМЕЖУТКЕ: ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ<sup>1</sup>

Во введении к архивному блоку делается попытка рассмотреть развитие послереволюционной поэзии для детей с точки зрения литературоведческих исследований того времени. Настойчивое стремление таких формалистов, как Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум, видеть в литературе автономную область речевой деятельности отразилось в детской поэзии в виде четко выраженного желания определиться с ее собственной спецификой. Как утверждали критики того времени, «детским» в поэзии должны быть не только темы, но и сама организация поэтического материала. Специально выработанные методы организации словесной массы должны были отличить детскую поэзию от общей советской литературы в целом. В итоге к середине 1930-х гг. складываются общие методологические принципы советской поэзии для детей как поэзии игровой, напевной и смеховой. Стихи К. Чуковского и С. Маршака обозначат «песенно-игровой» полюс детской поэзии; в свою очередь, произведения В. Маяковского и А. Барто станут классическими примерами «дидактической» поэзии, в которой сатира и насмешки выступают поэтическими «орудиями воспитания». Соответственно эволюционирует и позиция детского поэта: одиночек-аутсайдеров (Чуковский) потеснят «революционные поэты» (Маяковский), системные «попутчики» (Маршак) и классово-закалившиеся «советские детские писатели» (Барто).

*Ключевые слова:* методологическая недоразвитость, содержательная замкнутость, ритмико-синтаксический контур, акустический подход к поэзии, речевая игра, песенность поэзии, новая ритмика, поэтическая эволюция, чуковщина

---

*Сергей Ушакин*  
Принстонский университет  
oushakin@princeton.edu

Термин «поэзия», бытующий у нас в языке и науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску.

Ю. Тынянов, 1924

...пора уже бросить говорить о детской литературе как о пустынной степи, пригодной главным образом для критической джигитовки.

С. Болотин, 1933

Читать критические разборы раннесоветской поэзии почти через сто лет после их публикации — удовольствие редкое, мало с чем сравнимое. В этот период промежутка — условно говоря, между выходом в свет *«Литературы и революции»* Льва Троцкого (в 1923 г.) и официальным началом «социалистического реализма» (в 1934 г.), — послереволюционная поэзия, по словам Юрия Тынянова (1894–1943), еще «не вытанцевалась» [Тынянов 2016, 662]. Ее жанровые особенности еще находились в процессе формообразования: медленно, но последовательно, поэзия приобретала различные очертания, выстраивая устойчивую внутреннюю структуру и нащупывая пути своего дальнейшего развития.

В таком контексте история литературы выполняла роль своеобразного хроникера, а не (ис)следователя. Дотошно фиксируя каждый период и каждую ступень в жизни поэзии, литературная критика сама была еще не в состоянии определить их точный смысл и предназначение. Каждый новый поворот мог оказаться началом качественного прорыва. Или — началом затяжного тупика. Литературная *цель* тогда еще не начала оправдывать средства. А привлекательность литературного *процесса* заключалась в его динамизме, а не в его направлении. Собственно, литературные дебаты вековой давности интересны сегодня именно своей подчеркнутой незаинтересованностью в телеологии, в направлении, в заданности. История литературы промежутка — это история ее возможностей. Участники литературного процесса — в отличие от нас — не догадывались о последствиях своих поступков. Для них «еще ничего не кончилось», как писал Виктор Шкловский в своей книге *«Революция и фронт»* (1921 г.), правда, по другому поводу [Шкловский 2018, 149].

Впрочем, Тынянов слегка поправлял коллегу в 1924 г.: «Для поэзии инерция закончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились. <...> Выживают одиночки» [Тынянов 2016, 633]. Любопытно, но именно в практиках такого одиночного выживания Тынянов и

видел возможность (поэтических) открытий. Остановившийся как ток течений, может, и воспринимался как исторический тупик, но эта тупиковость была лишь кажущейся, — успокаивал своих читателей формалист. «Новое измерение слова», новое поэтическое зрение могло появиться «только в те промежутки, когда перестает действовать инерция» [Тынянов 2016, 633].

В итоге поэзия промежутка для Тынянова была процессом нелёгкой, небыстрой, но крайне необходимой трансформацией оптики и зрения поэтов, их приемов и материалов, их тембра и интонации. Наконец, — трансформацией самих поэтов и их аудитории. Изменяя свои границы и модифицируя свои подходы, поэзия промежутка была важна не своими «удачами» и «готовыми вещами». Ее историческая значимость, по мнению Тынянова, заключалась в активных поисках потенциального «выхода». Сами «промежуточные» произведения могли быть «неудачными». Важно, что они приближали «возможность „удач“» [Тынянов 2016, 662].

Чуть позже, в небольшой статье в «Ленинградской правде» в июле 1927 г. Борис Эйхенбаум (1886–1959) — коллега-формалист Тынянова — перевел логику тыняновского «промежутка» на рельсы собственно литературной критики. Как и Тынянов, Эйхенбаум диагностировал распад института литературоведения. Как и Тынянов, он отмечал общую тенденцию к выживанию по одиночке: «У нас нет живой литературной борьбы, нет литературных „заговоров“ — каждый за себя и все вместе, как толпа. ...[С]тарая литературно-бытовая борьба, которой вдохновляли себя... ..еще недавно некоторые критики, окончательно изжита» [Эйхенбаум 2020, 167–8].

В отличие от Тынянова, Эйхенбаум был гораздо менее оптимистичен по поводу креативных возможностей «промежутка». Для него отсутствие *общего* поля литературно-бытовой борьбы не только стимулировало стратегии *индивидуального* выживания. Такое отсутствие быстро приводило к прогрессирующему дроблению — распаду — литературного поля и литературного труда на автономные анклавы. Точнее — к «распределению по специальностям — как в медицине. И приобретя ту или другую специальность (хотя бы, например, в области половых вопросов и тем), каждый, естественно, требует к себе уважения» [Эйхенбаум 2020, 168]. Конкуренция идей уступала место конкуренции статусов.

Иными словами, жанровая неопределенность и индивидуализм одиночного выживания в литературе 1920-х — нач. 1930-х гг. усугублялись отсутствием литературного пространства, в рамках которого и могли бы быть сформулированы общие критерии для оценки

тех «удач» и «неудач», о которых писал Тынянов. На фоне отсутствия четких целей, выживание одиночек становилось основой для тематической и профессиональной феодализации.

Состояние детской литературы периода «промежутка» добавляло к этой картине принципиальный момент. Об *инерции* литературных традиций (и их критики) в данном случае говорить не приходилось. Не было не только «катка традиций». Фактически не была видна и сама «дорога», на которой такой «каток» мог бы остановиться. Сложность положения, таким образом, удваивалась. Выход из затянувшегося коридора-промежутка необходимо было искать в здании детской поэзии, которое еще только предстояло построить. Младоформалист Борис Бухштаб (1904–1985) в своей статье «Стихи для детей» (1931 г.) хорошо объяснял суть проблемы. Общая трудность состояла не в том, что здание детской поэзии нужно было возводить на пустом месте. Работы «нулевого цикла» в области детской поэзии велись давно, но вопросы вызывал, так сказать, генеральный план строительных работ: по мнению литературоведа, «дореволюционная детская поэзия», рисующая «рыцарей, русалок и фей» [Абрамович 2020, 35], как и литература «гимназического юмора» [Лошилов, 2012; Головин 2014], характеризовались крайне узкой социальной ориентацией. Рассчитанная на «детей имущих классов, на обитателей детской» — с их «„тепличным“ воспитанием» и «тщательно процеженными впечатлениями» — эта поэзия отличалась «удивительно бедной тематикой» [Бухштаб 1931, 103].

Разумеется, вывод Бухштаба о классово-содержательной ограниченности дореволюционной поэзии для детей легко списать на политические требования 1930-х гг. Однако делать этого не стоит. Упреки в адрес детской поэзии в ее тематической скудности в данном случае определялись ее *структурной* особенностью, а не конкретной *исторической* ситуацией. Базовая проблема досоветской детской поэзии заключалась в том, что ее родовая специфика связывалась исключительно с ее *содержанием*. Именно набор поэтических *тем* делал «дореволюционную детскую поэзию» поэзией *детской*. Своих «специфических художественных форм», — как подчеркивал Бухштаб, — у этой поэзии не было [Бухштаб 1931, 104]. Соответственно, ее *тематические границы* задавали пределы детской поэзии *в целом* [Бухштаб 1931, 105]<sup>2</sup>.

При всем своем кажущемся радикализме взгляд Бухштаба на детскую поэзию досоветского периода как поэзию 1) содержательно замкнутую и 2) методологически неразвитую был не очень далек от реального состояния дел. Не вдаваясь в детали, приведу



один показательный пример из обзорной статьи педагога Елизаветы Тихеевой (1867–1943), будущего вице-президента Петербургского Общества содействия дошкольному воспитанию и будущего профессора Петроградского педагогического института дошкольного образования. Статья была опубликована в 1898 г. в журнале «Воспитание и обучение» (издававшемся в Петербурге с 1877 г.) и посвящалась поэтическим сборникам для детей, вышедшим в середине 1890-х гг.

Подробно рассмотрев семь авторских сборников, Тихеева приходила к неутешительному выводу: «все образцы разобранный поэзии должны быть признаны посредственными. ...общее впечатление... есть впечатление обыденной серой повседневности» [Тихеева 1898, 312]. Общая негативная оценка состояния дел в «поэтическом цехе» показательна. Но важнее те эстетико-педагогические требования, которые Тихеева предъявляла поэзии вообще и детской поэзии в частности. Как писала критик:

Поэзия, по основному своему значению и смыслу, должна действовать на чувство человека, на ту потребность его духа, которая заставляет его искать кругом себя прекрасное... и льнуть к нему; она должна увлекать человека своей красотой и мощью, пленять его. Заставлять временно отрешаться от житейской обыденности и прозы и возвышаться над ней.

...Необходимо при этом же на первых же порах стремиться заронить в юную душу любовь к поэзии как к самой прекрасной отрасли литературы, с самого начала воспитать в ней правильное отношение и видеть в ней не пустую забаву, не безразличную и тем более бессодержательную и лишнюю вещь, а всегда доступный источник общения с лучшими проявлениями человеческого творческого духа [Тихеева 1898, 290].

И чуть дальше:

Ребёнка, уже способного воспринимать и запоминать, надо сразу вводить в область лучшей поэзии. Надо сразу давать ему образцы, явившиеся плодом живого и свободного вдохновения. Его внутренний взор должен привыкать к образцам безупречной красоты. Его слуха должны касаться только строки, дающие поэзии право именоваться «языком богов». <...> музыка каждого нового стиха не должна быть мимолетной гостьей его слуха, — понятная и прочувствованная им, она должна поднимать его ступенью выше по пути эстетического развития. А для этого, прежде всего, не надо ничего лишнего, никакого ненужного балласта и засорения ума, памяти и воображения. Ничего слишком бледного, расплывчатого, туманного, неясного [Тихеева 1898, 313].

Безусловно, для Бухштаба (и его сторонников) преодоление такой (содержательной) установки поэзии на «язык богов» и «образцы безупречной красоты» было частью программы по созданию подлинно детской поэзии, не заинтересованной в том, чтобы «отрешаться» от прозы жизни. Но отказ от традиционного подхода «не надо ничего лишнего» (озвученного Тихеевой) и сознательная ставка на «художественное воплощение всех тем, доступных пониманию ребенка», вряд ли были способны изменить суть (псевдо)детской литературы.

Как объяснял Бухштаб, при всей своей важности, темы, взятые сами по себе, — «вне их обработки и освещения» — не могут быть революционными или неревolutionными: «первомайский праздник [можно изобразить] так, что он покажется скучным, серым и казенным» [Бухштаб 1931, 105]. Создание действительно *детской* поэзии требовало «нахождения специфических для детской литературы *методов* художественного преломления» содержания (курсив мой — С. У.) [Бухштаб 1931, 105]. Более того, именно в *методах* детской поэзии (а не в *темах*), и заключалось ее главное отличие от «„общей“ советской литературы» [Бухштаб 1931, 105]. В качестве важного довода Бухштаб приводил любопытный пример «взаимоотношений „взрослой“ и „детской“ литературы»:

Для детей пишут крупнейшие мастера современной поэзии: мы встречаем на обложках детских книг имена Маяковского, Асеева, Пастернака, Мандельштама... то есть создалась какая-то возможность переноса литературного мастерства и навыков из взрослой литературы в детскую. Но тут же надо заметить, что крупнейшие поэты на этом фронте несомненно биты «детскими поэтами». И в популярности, и просто в художественном мастерстве «гастролеры» значительно уступают детским поэтам-профессионалам. Очевидно большого литературного мастерства вообще мало. Нужны еще совершенно особые психотехнические свойства, чтобы быть детским писателем [Бухштаб 1930, 16].

Анна Покровская (1878–1972), директор Института детского чтения, в (благожелательном) обзоре детской поэзии В. Маяковского отмечала в том же в 1930 г. сходную проблему. По ее мнению, поэзию Маяковского дети «как будто не заметили», а педагоги и родители ее «не приняли», скорее всего, «потому, что его детские книжки — явление больше литературное, чем педагогическое» [Покровская 1930, 16]. Годом позже литературовед Леонид Тимофеев (1904–1984) на примере поэзии Э. Багрицкого прямо обозначал суть общей проблемы: «Багрицкий, в сущности, не пишет

еще стихи для детей, он стихи для взрослых пытается упростить так, чтобы они дошли до детей. ...но для малышей нужен иной тип работы над образом, следовательно и над стихом, а не простое упрощение обычного стиха» [Тимофеев 1931, 12]. А Самуил Маршак в своем выступлении на Первом съезде советских писателей в 1934 г. будет прямо отстаивать необходимость активных поисков «настоящего детского языка», чтобы на нем писать книги «про гражданскую войну или про звезды» [Маршак 1934, 25]. «Методы художественного преломления» [Бухштаб 1931, 105], на которых так настаивал Бухштаб, и должны были операционализировать «иной *тип работы* над образом» (курсив мой — С. У.) [Тимофеев 1931, 12], иную методологию работы со словом, иное понимание словесного воздействия в стихах для детей<sup>3</sup>.

За фасадом бухштабовской оппозиции «темы/методы» легко увидеть классические формалистские противопоставления «формы и содержания» или, — чуть в ином виде, — «материала и приемов его организации». Для формалистов, как известно, это противопоставление было тактическим, а не сущностным. Тот же Тынянов еще в 1924 г. с облегчением констатировал, что «мы недавно... изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино» [Тынянов 1924, 9].

В случае с поэзией конфликт формы и содержания снимался у формалистов «двояким» подходом к ее словесному материалу [Тынянов 1924, 7]. Слово в искусстве выступало одновременно в двух ипостасях — как слово *обыденное*, речевое, разговорное, и как слово *обработанное*, встроенное в рамки художественного текста. Как отмечал Тынянов, в поэзии «речевой материал» подвергался динамизации с помощью так называемого конструктивного принципа. «Между стиховым словом и словом прозаическим» проходила «резкая грань»: «слово речевое» трансформировалось в «слово метрическое» под воздействием «конструктивной роли ритма» [Тынянов 1924, 40, 117, 40].

Простой ритмической реорганизацией словесных масс дело, конечно, не ограничивалось. Поэтическая трансформация оказывалась сознательной сменой приоритетов. Обретая стихотворный порядок (метрическую схему, строфическое строение и т. д.), речь освобождалась от диктата информационной (коммуникативной или смысловой) функции слова. «Семантическая значимость слова в стихе» перераспределялась, попадая в полную зависимость от «значимости *ритма*» (выделение Ю.Тынянова — С. У.) [Тынянов 1924, 76].

Или, чуть иначе: для формалистов установка поэзии на ритмическую организацию слова выражала себя не только в «затемнении семантического момента», но и в его «резкой деформации» [Тынянов 1924, 117]. «В итоге слово оказыва[лось] *затрудненным*» (выделение Ю.Тынянова — С. У.) [Тынянов 1924, 40]. Его «произносительная сторона» выходила на первый план [Шкловский 2016, 137]. Речевой материал начинал проявлять сопротивление, преобразаясь в «материал с осязаемой формой» [Тынянов 1924, 16]. Звук, ритм, рифма, интонация окончательно выходили из тени.

Роман Jakobson, еще один формалист, отмечал в своей самой первой статье, посвященной новейшей русской поэзии, что для поэтического языка в целом характерно стремление к заумной речи, доводящей слово до его «фонетического предела»: «В истории всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредиаковского, важен „токмо звон“» [Jakobson 2016, 303]. «Тринадцать заповедей для детских стихов» Корнея Чуковского, опубликованные в 1929 г., могут служить идеальной иллюстрацией к этому тезису формалистов об «акустическом подходе к стиху» [Тынянов 1924, 4]. Заповеди Чуковского — это, по сути, технология превращения «поэмы для детей» в фонетическую вещь — в то, что Чуковский называл «стиховым рисунком», «словесной живописью», «кинематографическим» произведением [Чуковский 1929, 13].

При этом восприятие поэмы Чуковский сознательно конструировал по принципам, не сводимым к чтению: «Поэт-рисовальщик должен быть и поэтом-певцом. Ребенку мало видеть тот или иной эпизод, изображенный в стихах, ему нужно, чтобы в этих стихах была песня в пляске» [Чуковский 1929, 13]. Естественно, что живописность, кинематографичность, напевность и плясовость детского стиха были только началом долгого пути. Для Чуковского стихи — помимо всего прочего — должны были быть еще и *деятельностями*, точнее — игровыми.

Показательно, что перечень своих заповедей Чуковский завершает там же, где и формалисты. Содержание поэтической «игры» окончательно и бесповоротно *специфицируется* — игра превращается в игру *речевую* и *словесную*, а игрушками становятся «произносимые звуки» [Чуковский 1929, 17]. Существенно, что в импровизации детской поэзии поэту был важен не «токмо звон», но и его эффекты, то есть — способность этих звуков и звонов активировать формы деятельности, которые позволяют ребенку не столько

«возвышаться» над обыденностью, сколько участвовать в освоении окружающего мира всеми доступными ему способами.

Понятно, что подобная последовательная ориентация Чуковского на работу с несемантическими возможностями слова, его подчеркнутое стремление придать поэзии *детский* характер, насыщая ее структуру словесными игровыми элементами, не могли остаться безнаказанными. Публикации Чуковского хорошо обнажили тот самый «профессиональный» водораздел в литературоведении, о котором писал Эйхенбаум. Словно возрождая «высокие» эстетические требования к поэзии, сформулированные в конце XIX в. Тихеевой, — «поэзия — не пустая забава, не безразличная и тем более бессодержательная и лишняя вещь» [Тихеева 1898, 291], — ряд критиков увидел в «чуковщине», прежде всего, культ «бессмыслинки» [Кальм 1929, 2] и «малосодержательность» повествовательной структуры [Тимофеев 1931, 11].

Но одновременно именно эти же особенности поэзии Чуковского дали основания другой группе критиков говорить о появлении подлинно *детской* поэзии. Например, Михаил Малишевский (1896–1955), секретарь библиотечной подсекции Государственного ученого совета Наркомпроса и автор книги, посвященной теории стиха [Малишевский 1925], отмечал в своем обзоре детской поэзии, что «игровизация» стихотворения становится возможной во многом благодаря его «ритмически организованной» структуре, а не его содержанию [Малишевский 1935, 8].

Преобладающая роль «складности и звучности содержания» в стихах для детей связывалась с двумя важными функциями. *Организуя ритмически* игру, «стиховая сторона» произведения тем самым *компенсировала* его повествовательную «скудность» (а то и «бессмысленность»). Или, словами самого Малишевского:

Как перевести на прозу:

Раз, два, три, четыре, пять,  
Вышел зайчик погулять.  
Вдруг охотник выбегает,  
Прямо в зайчика стреляет.  
Пиф-паф, ой-ой-ой!  
Умирает зайчик мой.

Наивно заключать, что здесь в стихотворной форме «рассказывается» о судьбе бедного зайчика. Здесь стихотворение органически связано с процессом игры, и его содержанием является содержание игры. <...>

Можно без ущерба для игры отнять рассказ о зайчике, но невозможно отнять факта ритмически звучащего стихотворения [Малишевский 1935, 7–8].

Во многом такое «распределение по специальностям» — с любителями «содержательности» на одном полюсе и сторонниками «поэтики» детских стихов на другом — будет определять направление и характер разборов и разборок в детской поэзии XX в. Подобное противостояние не являлось специфически советским явлением. Осип Брик — еще один литературовед-формалист — подчеркивал в своей статье 1927 г., что борьба «двух типов отношений к стиху» — ритмического и семантического — существует во все времена, особенно усиливаясь «в переломные моменты стихотворной культуры» [Брик 2016, 833]. Однако тексты, представленные в этом архивном блоке, принадлежат, не «полюсам», а промежутку между ними. Все они — в разной степени — пытаются удержать в себе аналитическую «двоякость» восприятия поэзии, сохраняя диалогические отношения между принципом содержательности и принципом конструктивности. Все они — с разных позиций — пытаются понять содержательную роль формы и формообразующую функцию смысла.

Уже цитировавшаяся выше статья Бориса Бухштаба 1931 г. — это, судя по всему, первая советская попытка систематического анализа детской поэзии конца 1920-х гг. Во многом ее важность — в стремлении предложить картографию еще неизведанного литературного пространства. Аналитическая оптика Бухштаба работает на резких контрастах, с характерной для первопроходцев ориентацией на самое заметное и очевидное. Разбор основ и вершин (К. Чуковский, С. Маршак, отчасти Д. Хармс) дополняется критикой «признаков халтуры» в стихах «противоположной линии поэтов» (в лице С. Федорченко и А. Барто).

Статья Михаила Малишевского во многом схожа по тону и методам анализа со статьей Бухштаба. Вышедшая всего через четыре года после статьи Бухштаба, она демонстрирует уже более тонкую настройку аналитического взгляда. Детская поэзия начинает восприниматься в пределах устойчивых контуров формирующегося социального и художественного *института* детской литературы. Малишевскому видны уже не только вершины и впадины литературного ландшафта, но и организованные, — точнее, еще только организующиеся, — сообщества в виде детских литературных журналов («Пионер», «Мурзилка», «Чиж» и «Еж»). В ходе своего

обзора Малишевский, впрочем, приходит к разочаровывающему выводу. Институционализация детской литературы сама по себе еще не гарантирует появления оригинальных произведений: «Ни одному из журналов не удалось выявить ни одного нового детского жанра» [Малишевский 1935, 10].

Формирование новых литературных традиций, как и предсказывал Тынянов, происходило в одиночку. Но полезность *общих* обзоров заключается в том, что они действуют в виде временных стоп-кадров, фиксируя расстановку сил, адекватную для того периода, а не для его более позднего восприятия. Например, среди обилия рецензий на книги детской поэзии того времени, выделить четверку «поэтов-финалистов» не составляет особого труда. Вне конкуренции — Чуковский и Маршак. Далеко позади них — Барто и Маяковский. Обэриуты практически неразличимы на горизонте.

Примечательно и другое. Сравнительный анализ детских журналов, предпринятый Малишевским в 1935 г., предлагает существенную поправку к сегодняшним представлениям об их эстетической и политической направленности. Как отмечал Малишевский, первое место «по идейно-политической насыщенности стихов» занимал не «Пионер» («совсем не освоил своего читателя, и педагогическая сторона его пассивна»), и не «идейно расплывчатый» «Мурзилка», а, как это не удивительно, — журнал-агитатор «Еж», раскрывающий «двери прямо в политическую тематику» [Малишевский 1935, 10].

Эти иерархии и оценки современников важны. Как, разумеется, важно и понимание того, что подобная расстановка действующих сил целиком и полностью задается точкой зрения, сложившейся *внутри* периода. Чуковский справедливо замечал в своем дневнике в 1925 г., что «на каждого писателя, произведения которого живут в течение нескольких эпох, всякая новая эпоха накладывает новую сетку или решетку, которая закрывает в образе писателя всякий раз другие черты — и открывает иные» [Чуковский 2003, 367]. Четыре статьи, посвященные отдельным поэтам, дают возможность проследить, что именно попадало сквозь решетку промежутка и как именно канонизировались поэтические практики в детской литературе того времени. В этом процессе формирования поэтических норм и методов я бы хотел отметить только один аспект: последовательное внимание рецензентов к технике писательского ремесла и приемам организации детской поэзии.

Например, как справедливо отмечает в своей статье Бухштаб, господствующая установка на то, что «детские стихи должны пи-

саться песенными ритмами, с характерным для песни подчинением ритму синтаксиса», — т. е. та самая «новая ритмика», которая и стала основной в советской детской поэзии, — имеет вполне конкретных авторов. Чуковский «сцепил» детскую поэзию с песней, подобно тому, как в свое время Н. Некрасов «сцепил» поэзию для взрослых с водевильными куплетами, пародиями, фельетонами и всяческой юмористикой [См.: Эйхенбаум 2016, 581]. В свою очередь, С. Маршак способствовал не только дальнейшей канонизации *ритмической* структуры песни, но и ее *композиционной* структуры. Важнейшей заслугой Маршака, — напоминает нам Бухштаб, — стало «введение в детскую поэзию постоянных повторений по принципу песенных припевов, строгого смыслового параллелизма, соответствующего параллелизму ритмическому» [Бухштаб 1931, 112]<sup>4</sup>.

Кристаллизация общего ритмико-синтаксического контура советской детской поэзии, как и ее происхождение, важны. Но они не должны оставлять в тени и более детальные находки, ставшие постепенно общими местами. Самуил Болотин в статье, вошедшей в блок, выделяет еще одно существенное сходство в поэтических приемах Чуковского и Маршака. Оба поэта опираются на «остранение, каламбур, шуточную подмену смысла» для того, чтобы в своих стихах повернуть перед ребенком «вещь ее незнакомой гранью» [Болотин 1934, 2]. Но если невероятность «перевернутого мира» у Чуковского, все его «перевертыши» и «превращения» были связаны «только логикой четырехстопного хорея и парной рифмы», то прием постепенного раскрытия и разоблачения загадок у Маршака уже строился на поиске реализма «внутри любого фантастического положения» [Болотин 1934, 3]. Исходный сдвиг и деформация завершались нормализацией и восстановлением целесообразности и порядка.

Важна и еще одна тенденция, отчетливо прослеживаемая в разборах. Советская детская поэзия — это во многом (но не исключительно) поэзия комическая и смеховая. Деформации и смещения — основа ее игрового эффекта. Но любопытна траектория использования этих приемов: шуточно-абсурдистская линия в данном случае оказывается в диалоге с сатирико-фельетонной. Например, критик и литературовед Борис Бегак (1903–1989) видел в «юмористической конструкции» неотъемлемое свойство «каждой книжки» Чуковского [Бегак 1934, 2]. У Маршака такая ситуация пан-комизма специфицируется, превращаясь сначала в смех-сдвиг и завершаясь затем «смехотворными» образами обалдуев, чудаков и прочих



мистеров Твистеров [Болотин 1934, 4]. Соответственно, в сатирических сказках Маяковского социальная функция юмора изменяется: действуя в виде «орудия воспитания», смех трансформируется в высмеивание и вышучивание. Маяковский использует гротескные деформации для усиления «противопоставления пролетарских добродетелей буржуазным порокам» [см.: Гринберг 1925, 257]. Комизм сливается с издевкой [см.: Покровская 1930, 17]. Эта издевка чуть позже «смягчится» и «нормализуется» у Барто, обретя жанровую форму «стихотворного фельетона» [Кон 1931, 12]. Путаницы-загадки вытеснятся дразнилками и насмешками; главным станет не сам комический эффект (как у Чуковского или Маршака), а острота и меткость смеха [Чумаченко 1934].

Материалы архивного блока позволяют увидеть не только поэтическую эволюцию ключевых авторов, но и любопытную эволюцию их социальной роли. Чуковский — с его интересом к стиху как-игре и дистанцированием по отношению к современным проблемам — мог выступать, по словам Бухштаба, в виде советского аналога западно-европейской «классики». Соответственно, Маршак, с принципиальным для него желанием зафиксировать в стиховой форме подробности перехода от «вчерашних» традиций к «сегодняшней» современности, уже оказывался (для все того же Бухштаба) «активным попутчиком социалистической культуры» [Бухштаб 1931, 112]. В свою очередь, литературовед Вера Смирнова (1898–1977) видела в творчестве Барто школу идеологического становления автора. Как «представитель интеллигенции», не имеющий «природного классового слуха», Барто «вырабатывала» необходимый «акустический подход к поэзии», подтверждая шаг за шагом, стих за стихом свое «право называться советским детским писателем» [Смирнова 1930, 20]. Наконец, В. Маяковский (в интерпретации А. Покровской) интересным образом закольцовывал круг первых величин детской поэзии. Сохраняя за собой репутацию революционного поэта-футуриста, в своих сказках для детей он ломал едва сложившиеся традиции детской литературы. Если «Чуковский был разрушителем старого шаблона детской книжки», то Маяковскому не оставалось ничего иного, как безжалостно пародировать шаблоны Чуковского [см.: Покровская 1930, 17; Гринберг 1925].

Свою статью «Промежуток» Юрий Тынянов начинал с жалобы: «Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их» [Тынянов 2016, 632]. Как мы знаем, трудности в работе со словом обычно означают

две вещи — омертвление старых традиций и начало поиска выхода из создавшегося тупика. Архивный блок показывает, как трудности промежутка преодолевались на практике, превращая потенциальный тупик — в эстетический и методологический прорыв, а разные по стилю и тематике тексты — в качественную детскую литературу.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Я благодарен Светлане Маслинской, Марине Балиной и Марии Литовской за помощь и ценные советы при работе над этим блоком и введением.
- <sup>2</sup> За пределами собственно поэзии ситуация была сходной. Инна Сергиенко в обзоре дискуссий критиков детской литературы хорошо показала, что главным в этих дебатах оставался вопрос о темах [Сергиенко 2020].
- <sup>3</sup> Осип Брик, впрочем, продолжал настаивать в 1931 г., что «некому уже доказывать, что ветхие представления о специальной „детской“, специальном детском языке, специальном „детском подходе“, специальной детской тематике давно сданы в архив» [Брик 1931, 50].
- <sup>4</sup> О несоветских корнях песенности детской поэзии см.: [Головин и Николаев 2017; Лощилов 2012; Головин 2014].

### *Литература*

#### *Источники*

- Абрамович 2020* — Абрамович Н. Детский мир и вопросы общественности // Детские чтения. 2020. № 1. С. 34–40.
- Бегак 1934* — Бегак Б. Корней Чуковский // Литературная газета. 1934. 6 апр. С. 2.
- Болотин 1934* — Болотин С. Творчество С. Маршака // Детская и юношеская литература. 1934. Вып. 8. С. 1–5.
- Болотин 1933* — Болотин С. Книжка, о которой не спорят (А. Барто «Братшки») // Детская и юношеская литература. 1933. Вып. 8. С. 16–18.
- Брик 2016* — Брик О. Ритм и синтаксис (материалы к изучению стихотворной речи) [1927] // Формальный метод: Антология русского модернизма. Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. С. 823–852.
- Брик 1931* — Брик О. М. Маяковский — детям // Книга молодежи. 1931. Вып. 9. С. 50–52.

*Бухштаб 1931* — Бухштаб Б. Стихи для детей // Детская литература: Критический сборник / под ред. А. В. Луначарского. М.: Гос. Изд-во худ. лит-ры, 1931. С. 103–130.

*Бухштаб 1930* — Бухштаб Б. Поэзия Маршака // Книга детям. 1930. Вып. 1. С. 16–20.

*Гринберг 1925* — Гринберг А. [Рецензия] // Печать и революция. 1925. Кн. 8, (дек.). С. 256–258. Рец. на кн.: В. Маяковский. Сказка о Пете толстом ребенке и о Симе, который тонкий. Рисунки Н. Купреянова. Издательство «Московский Рабочий». 1925 г.

*Кальм 1929* — Кальм Д. «Куда нос его ведет...» [Против халтуры в детской литературе. О стихах К. Чуковского и С. Маршака] // Литературная газета. 1929. 16 дек. С. 2.

*Кон 1931* — Кон Л. [Рецензия] // Детская и юношеская литература. 1931. № 12. С. 12–13. Рец. на кн.: Барто А. и П. Девочка чумазная. Рис. Б. Редлих. Изд. 5-е. М. 1. Детгиз. 1934. 11 стр. 50 к. 50 000 экз.

*Малишевский 1935* — Малишевский М. О поэзии для детей // Детская литература. 1935. № 2. С. 7–15.

*Малишевский 1925* — Малишевский М. П. Метротоника: Краткое изложение основ метрической междудязыковой стихологии: (по лекциям, читанным в 1921–25 г.г. в Высшем Литературно-художественном Институте Валерия Брюсова, в Московском институте Декламации проф. В. К. Сережникова и в Литературной Студии при Всероссийском Союзе Поэтов). М.: Издание автора, 1925.

*Маршак 1934* — Маршак С. Сводоклад о детской литературе // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Изд-во худ. лит-ры, 1934. С. 20–37.

*Покровская 1930* — Покровская А. К. Маяковский как детский писатель // Книга детям. 1930. Вып. 2/3. С. 16–20.

*Смирнова 1930* — Смирнова В. А. Барто // Книга детям. 1930. Вып. 2–3. С. 20 — 22.

*Тимофеев 1931* — Тимофеев Л. О стихах для детей // Детская и юношеская литература. 1931. № 12. С. 10–12.

*Тихеева 1898* — Тихеева Е. О специальных сборниках стихотворений для детей // Воспитание и обучение. 1898. Вып. 8. С. 289–316.

*Тынянов 2016* — Тынянов Ю. Промежуток (1924) // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 632–662.

*Тынянов 1924* — Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Академия, 1924.

*Чуковский 2003* — Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. Т. 1: Дневник 1901 — 1929. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003.

*Чуковский 1929* — Чуковский К. И. Тринадцать заповедей для детских поэтов // Книга детям. 1929. Вып. 1. С. 13–19.

*Чумаченко 1934* — Чумаченко А. Веселая книжка // Детская и юношеская литература. 1934. Вып. 6. С. 17–18. Рец. на кн.: Барто А. Мальчик наоборот. Рис и обложка Каневского. М. и Л. Детгиз. 1934. 32 стр. 50 к. 100 000 экз.

*Шкловский 2018* — Шкловский В. Революция и фронт [1921] // Шкловский В. Собрание сочинений. Т. 1: Революция / сост. И. Калинин. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 25–149.

*Шкловский 2016* — Шкловский В. О поэзии и заумном языке [1925] // Формальный метод: Антология русского модернизма. Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 131–146.

*Эйхенбаум 2020* — Эйхенбаум Б. Вместо «резкой критики» [1927] // Эйхенбаум Б. Мой Временник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 167–171.

*Эйхенбаум 2016* — Эйхенбаум Б. Поэт-журналист [1928] // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2. С. 579–581.

*Яacobson 2016* — Яacobson Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый [1921] // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. С. 246–304.

### *Исследования*

*Головин 2014* — Головин В. Журнал «Галчонок» (1911–1913) как литературный эксперимент // Детские чтения. 2014. № 2(6). С. 23–37. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/124/118>.

*Головин, Николаев 2017* — Головин В., Николаев О. И.-Г. Кампе “Winterlied” — А. С. Шишков «Николашина похвала зимним утехам»: первый детский хрестоматийный текст в русской поэзии // Детские чтения. 2017. № 2(12). С. 346–381. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290>.

*Лоцилов 2012* — Лоцилов И. Детская поэма Петра Потемкина «Боба Сквозняков в деревне» // Детские чтения. 2012. № 2(2). С. 146–156. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/30/28>.

*Сергиенко 2020* — Сергиенко И. Детские книги — «плохие» и «хорошие»: дискуссии критиков 1890–1920-х гг. // Детские чтения. 2020. № 1(17). С. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2020-1-17-11-19>.

*References*

*Golovin 2014* — Golovin, V. (2014). Zhurnal “Galchonok” (1911–1913) kak literaturnyy eksperiment [Magazine “Galchonok” (1911–1913) as a literary experiment]. Detskie chteniya, 2(6), 23–37. Retrieved from: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/124/118>.

*Golovin, Nikolaev 2017* — Golovin, V., Nikolaev, O. (2017). I.-G. Kampe “Winterlied” — A. S. Shishkov “Nikolashina pokhvala zimnim utekham”: pervyy detskiy khrestomatiynnyy tekst v russkoy poezii [I.-G. Kampe “Winterlied” — A. S. Shishkov “Nikolashina praise for winter pleasures”: the first children’s textbook text in Russian poetry]. Detskie chteniya, 2(12), 346–381. Retrieved from: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290>.

*Loshchilov 2012* — Loshchilov, I. (2012). Detskaya poema Petra Potemkina “Boba Skvoznyakov v derevne” [Children’s poem by Peter Potemkin “Bob Skvoznyakov in village”]. Detskie chteniya, 2(2), 146–156. Retrieved from: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290>.

*Sergienko 2020* — Sergienko, I. (2020). Detskie knigi — “plokhiye” i “khoroshie”: diskussii kritikov 1890–1920-kh gg. [Children’s books — “bad” and “good”: discussions critics of the 1890-1920s.]. Detskie chteniya, 1(17), 11–19. <https://doi.org/10.31860/2304--5817-2020--1-17--11-19>.

*Serguei Alex. Oushakine*

Princeton University

BEING IN-BETWEEN: POETRY FOR CHILDREN AND ITS FORMAL METHOD

This introduction to the archive block on poetry for children as a critical object attempts to place the development of poetic literature aimed for children within a larger context of literary debates that were taking place at the same time. Throughout the 1920s, such formalist scholars as Yuri Ty-nianov and Boris Eikhenbaum persistently emphasized in their work that literature should be seen (and judged) as an autonomous field of creative activity. A similar trend could be easily traced in the field of poetic literature for children, too. In this case, the claim to artistic sovereignty was realized as a desire to develop a distinctive set of literary tools, specific for children's poetry. As many critics maintained at the time, poetry for children should be distinguished not by its themes, but by the ways it organizes the poetic material. New, purposefully created methods of structuring the word mass were perceived as the key feature which could distinguish poetry for children from the rest of the Soviet literature. As a result, by the middle of the 1930s, the Soviet poetry for children gradually developed its own characteristic features: this poetry was playful, lyrical, and humorous. Poems created by K. Chukovsky and S. Marshak delineated the lyric-and-ludic pole of Soviet poetry for children, while poems by V. Mayakovsky and A. Barto would become the classical examples of the "didactic" poetry, in which satire and scorns would function as pedagogical tools. Consequently, the [position of the poet for children would evolve, too: lonely outsiders (like Chukovsky) would be overshadowed by "revolutionary poets" (like Mayakovsky), systemic "fellow-travelers" (like Marshak) and "class-conscious" Soviet children's writers (like Barto).

*Keywords:* methodological underdevelopment, content insularity, rhythmico-syntactic contour, acoustic approach to poetry, word play, lyrical poetry, new rhythmic, poetic evolution, Chukovshina

*Корней Чуковский*

## ТРИНАДЦАТЬ ЗАПОВЕДЕЙ ДЛЯ ДЕТСКИХ ПОЭТОВ

*Впервые опубликовано в: Книга детям. 1929. Вып. 1.  
С. 13–19<sup>1</sup>.*

Я, конечно, не предлагаю непререкаемых догматов. Это просто путеводные вехи, поставленные для себя самого одним из начинающих детских писателей, который стремился насколько возможно приблизиться к психике малых детей. Я называю мои домыслы заповедями не потому, чтобы я чувствовал себя Моисеем на Синайской горе, а потому, что основная природа всех заповедей издревле заключается в том, что их нарушение не только возможно, но почти обязательно. Их императивный характер — лишь кажущийся. Недаром в качестве тринадцатой заповеди я даю краткое наставление о том, как нужно нарушать предыдущие.

### 1

Первая заповедь, по-моему, заключается в том, что всякая поэма для детей непременно должна быть графична. Ибо стихи, сочиняемые самими детьми, суть, так сказать, стиховые рисунки. Вспомним хотя бы стишок четырехлетнего Никиты Толстого:

Красная лодка по морю плывет,  
По морю плывет.  
За лодкой селедка по морю плывет,  
По морю плывет.

Четкий, четкий прерафаэлитский рисунок. Словно взял Никита карандаш и тремя штрихами нарисовал на бумаге «красивую лодку», плывущую (в профиль) в сопровождении сельди, которая нисколько не меньше, чем лодка, и до странности похожа на нее.

Такой же четкостью зрительных образов отличается стихотворение маленькой Ирины Ивановой, рисующее вид из окна во время гражданской войны и разрухи:

Дом поломанный стоит,  
Крыша на земле лежит,  
А рядом ребята  
Играют в солдаты.

Это именно рисунки в стихах. В четырех строках три рисунка: 1) сломанный дом, 2) сброшенная крыша, 3) играющие дети, и каждый из этих рисунков доведен почти до чертежа.

В четкой графичности детских стихов — указание художникам, иллюстрирующим детские книги, и поэтам, сочиняющим стихи для детей.

Каждый данный отрывок поэмы должен восприниматься детьми, главным образом, как явление зримое. В них непременно должен быть материал для художника, ибо детскому мышлению свойственна абсолютная, «стопроцентная» образность. Те стихи, с которыми художнику нечего делать, совершенно непригодны для ребят.

Это — первая заповедь для детского автора.

## 2

А так как детское зрение воспринимает не столько качества вещей, сколько действия, то всякая поэма для маленьких детей должна быть кинематографична. Сюжет должен быть так разнообразен, подвижен, чтобы каждые пять-шесть строк требовали новой картинки. Если, написав целую страницу стихов, вы замечаете, что для нее необходим всего лишь один рисунок, зачеркните эту страницу как явно негодную. Наиболее быстрая смена видений — здесь вторая заповедь для детских писателей. В моем «Крокодиле» хуже всего доходит до детей та страница, где я, пародируя Лермонтова, заставляю Крокодила произносить длинную речь о страдании зверей, заточенных в клетки Зоосада, так как эта страница почти не апеллирует к зрению ребят и слишком долго удерживает их внимание на одном эпизоде.

## 3

Третья заповедь заключается в том, что эта словесная живопись должна быть в то же время лирична. Поэт-рисовальщик должен быть и поэтом-певцом. Ребенку мало видеть тот или иной эпизод, изображенный в стихах, — ему нужно, чтобы в этих стихах была песня в пляске. То есть, чтобы они были сродни его собственным стихам, «экикикам». Если же их невозможно ни петь, ни плясать, если в них нет элементов, составляющих главную суть экикик, они



никогда не зажгут пятилетних сердец. Экикиками я называю те стихотворные экспромты трехлетних-четырёхлетних детей, которые являются выражением их повышенной радости и почти всегда сопровождаются пляской.

Самая радостная экикика, которую я когда-либо слышал от трёхлетних поэтов, заключала в себе следующий текст:

Бом, бом, тили, тили!  
Нашу маму сократили!  
Бои, бом, тили, тили!  
Нашу маму сократили!

Мать сидела с красными глазами и печально думала о завтрашнем дне, но дети радовались, что мама не уйдёт от них завтра на службу, — и вот выразили свою радость в стихах.

Чем ближе наши стихи к экикикам, тем сильнее они полюбятся маленькими. Недаром в детском фольклоре всех стран уцелели в течение столетий, главным образом, песенно-плясовые стихи.

Эта заповедь труднее всех других, так как поэт-рисовальщик вроде, скажем, Данте, Габриэля, Россети (или нашего Бунина), почти никогда не бывает поэтом-певцом вроде Бернса. Тут две враждебные категории поэтов. Можно ли требовать, чтобы эпический поэт *в то же самое время* был лириком? Чтобы, рисуя, он пел? Чтобы каждый новый эпизод, изображаемый им с графической чёткостью, был в то же время воспринят читателями как задорная звонкая песня, побуждающая к радостной пляске — Требование почти безнадежное, так как приходится совмещать в своем творчестве два таких же несовмещаемых стиля, как огонь и вода, а между тем, если мы не выполним этого требования, мы не приблизимся к ребенку вплотную, и наши писания никогда не войдут в его кровь.

Всю трудность этой задачи я вполне сознавал, когда принимался за сочинение своей первой поэмы. Но мне было ясно, что это задача — центральная, что без ее разрешения нельзя и приступить к такой работе. Предстояло изобрести особенный, лирико-эпический стиль, пригодный для *повествования, для сказа и в то же время освобожденный от повествовательно-сказовой дикции.*

Вот почему, изобретая форму своей эпопеи, я пытался разнообразить до крайности ритм стиха соответственно с теми эмоциями, которые этот стих выражает: от хорей переходил к дактилю,

от двухстопных стихов — к семистопным, заботясь о максимальной песенности этих стихов, так как, по-моему, сказки-поэмы и вообще большие фабульные произведения в стихах могут дойти до детей лишь в виде цепи *лирических песен* — каждая со своим ритмом, со своей эмоциональной окраской.

Эта подвижность и переменчивость ритма была для меня *четвертою заповедью*. Сами дети чрезвычайно разнообразят узор своей ритмической речи в зависимости от переживаемых чувств. Маленький Лева, видя, что маляр безжалостно замазывает шелку, в которой живут клопы, выразил свое огорчение в таких плачущих некрасовских дактилях:

Клопик сидел и вертелся  
В шелке угрюмой своей.

Но когда его скорбь сменилась энергичной ненавистью, он перешел от дактиля к хорю:

А всему-то был виной  
Старый с черной бородой.

## 5

Пятая заповедь для детских писателей — музыка. Замечательно, что экикики всегда музыкальны. Их музыкальность достигается раньше всего необыкновенною плавностью, текучестью звуков. Дети в своих стихах никогда не допустят того скопления согласных, которое так часто уродует наши «взрослые» стихи для детей. Ни в одном стишке, сочиненном детьми, я никогда не встречал таких жестких, шершавых звукосочетаний, какие встречаются в нынешних книжных стихах. Вот характерная строчка из одной теперешней детской поэмы.

*Пупс взбешен.*

Попробуйте произнести это вслух. *Псвзб* — пять согласных подряд! И взрослому не выговорить подобной строки, не то что пятилетнему ребенку.

Еще шершавее такая строка популярного ленинградского автора:

Вдруг взгрустнулось...

Это варварское *вдруг взгр* — непосильная работа для детской гортани.

И больно читать ту свирепую строку, которую сочинила недавно одна поэтесса:

Ах, почаще б с шоколадом!

Щебсш! Нужно зверски ненавидеть ребят, чтобы предлагать им эти языколомные щебсш'и!

Не мешало бы сочинителям подобных стихов поучиться у тех малышей, которым они царапают горло своими корявыми щебсш'ами. Стоит только сравнить два стиха: один, сочиненный ребенком — «Половина утюга», — и другой, сочиненный взрослым, — «Ах, почаще б с шоколадом», чтоб увидеть колоссальное превосходство трехлетних поэтов.

В «Половине утюга» на семь слогов приходится всего *шесть* согласных, а в стишке о шоколаде на восемь слогов — целых *двенадцать* согласных. Если мы, кстати, вспомним другие экикики трехлетних детей, например:

Эндендине бететон!

или:

Экикики диди да!

мы увидим, что эти стихи инструментированы так, что число согласных доведено в них до минимума.

Конечно, создавая столь благозвучные стихи, ребенок заботится не об их красоте, а только о том, чтобы ему было легче выкрикивать их, но именно благодаря этому они так мелодичны и плавны.

## 6

*Шестая* заповедь для детских писателей заключается в том, что рифмы в стихах для детей должны быть поставлены на самом близком расстоянии одна от другой. Ибо, как читатели могут убедиться, почти во всех стихотворениях, сочиненных малыми детьми, рифмы находятся в ближайшем соседстве. Исключения из этого правила так редки, что их не стоит принимать в расчет. На основании многократных и длительных опытов я могу утверждать, что дошкольнику вдвое труднее воспринимать те стихи, рифмы

которых не смежны. Я знаю это даже по своим собственным книжкам. Одно из наименее запоминаемых мест в «Крокодиле» есть тот отрывок из третьей части, где описывается последнее столкновение зверей и героя:

Кинулся Ваня за злыми зверями:  
Звери, отдайте мне Лялю назад!  
Бешено звери сверкают глазами,  
Лялю отдать не хотят.

Пятилетние дети, которые легко запоминают наизусть сотни строк всего произведения, здесь сбиваются и начинают путать, так как рифмы, расположенные на таком расстоянии, ускользают от их восприятия.

Здесь — указание для детских писателей, которые в своих стихах доходят до такого невнимания к детям, что щеголяют рифмами, отстоящими одна от другой за три или за четыре строки.

Например:

Том столовою ложкой ест *варенье*.  
Ягоды прячет в карманы,  
Ничего, что протекут —  
И конфеты, и каштаны  
И любимое теткино *печенье*...  
(Надежда Павлович — «Том-большевик». Л. 1925 г.)

Здесь от варенья до печенья — целая верста.

Этого нет ни в одном из народных стишков для детей, ни в пушкинских сказках, ни в ершовском «Коньке-Горбунке», где рифмы всегда в самом близком соседстве, как бы специально для детского уха.

7

*Седьмая* заповедь заключается в том, что те слова, которые служат рифмами в детских стихах, должны быть главными носителями смысла всей фразы. На них должна лежать наибольшая тяжесть семантики. Так как благодаря рифме эти слова привлекают к себе особое внимание ребенка, — мы должны дать им наибольшую смысловую нагрузку. Рифмованное слово для ребенка слышнее и ярче других, оттого мы не имеем права избирать в качестве рифм такие слова, которые играют в данном предложении второстепенную роль. Во всех своих экикиках, особенно в дразнилках, дети

строго соблюдают это правило, а взрослые поэты сплошь и рядом манкируют им, оттого их стихи непростительно анемичны и вялы. Это правило я считаю одним из важнейших и пытаюсь не нарушать ни при каких обстоятельствах. И часто я делаю такие опыты со своими и чужими стихами: я прикрываю ладонью левую половину страницы и пытаюсь по одной только правой, то есть по той, где сосредоточены рифмы, догадаться о содержании стихов. Если мне это не удастся, — стихи подлежат исправлению, так как в таком виде они до детей не дойдут.

## 8

*Восьмая* заповедь заключается в том, что каждая строка детских стихов должна жить своей собственной жизнью и составлять отдельный организм.

Иными словами: каждый стих должен быть законченным синтаксическим целым. Ибо у ребенка мысль пульсирует заодно со стихом, каждый стих в экикиках — самостоятельная фраза, и число строк равняется числу предложений.

Две строки — два предложения:

Твоя мама из дворян,  
А отец из обезьян.

У детей постарше каждое предложение замыкается не в одну, а в две строки, но за эти границы уже никогда не выходит.

Поэтому подлинные стихи для детей чаще всего состоят из двухстиший. В сущности, пушкинский «Салтан» и ершовский «Конек-Горбунок», которые навсегда останутся для нас, детских авторов, недостижимыми образцами мастерства, по своей строфике являют собой целую цепь экикик, из которых редкая выливается за пределы двух строк. И Пушкин, и Ершов свои сказки писали, главным образом, «двояшками». И после каждой двояшки — пауза. Двадцать строк — десять пауз.

Никаких *внутренних* пауз детские стихи не допускают. Иначе будет нарушена энергическая текучесть напева. Во всех известных мне стихотворениях, сочиненных самими детьми, я нашел только один enjambement (да и то очень слабый), т. е. один-единственный случай вытеснения фразы за пределы одной строки:

Воробейка поскакал,  
На ходу он уплетал  
Крошки хлеба, что ему  
Я в окошечко даю.

Эти строки сочинил Ваня Ф., четырех с половиною лет. Они в моих глазах есть одно из редкостных нарушений общего незыблемого правила, которое заключается в том, что каждый стих, сочиненный ребенком, замкнут сам в себе, неделим, как живой организм.

## 9

Выше было сказано, что детское зрение чаще всего воспринимает не качества предметов, а их действия. Отсюда *девятая заповедь* для детских писателей: не загромождать своих стихов прилагательными. Стихи, которые богаты эпитетами, — стихи не для малых, а для старших детей. В стихах, сочиненных детьми младшего возраста, почти никогда не бывает эпитетов. И это понятно, потому что эпитет есть результат более или менее длительного ознакомления с вещью. Это плод опыта, созерцания, совершенно недоступного маленьким детям. Сочинители детских стихов часто забывают об этом и перегружают их огромным числом прилагательных. Талантливая Мария Пожарова дошла до того, что в своих «Солнечных зайчиках» чуть не каждую страницу наполнила такими словами, как *зыбколистный, белоструйный, тонкозвучный, звонкостеклянный, беломохнатый, багряно-золотой* и т. д. А между тем, все это — для детей скука и смерть. Ибо маленького ребенка по-настоящему волнует в литературе лишь действие, лишь быстрое чередование событий. Для него каждый предмет существует постольку, поскольку он шевелится и движется. А если так, то побольше глаголов и возможно меньше прилагательных! Я считаю, что во всяком стихике процентное отношение глаголов к именам прилагательным есть один из лучших и вполне объективных критериев его приспособленности к психике малых детей.

На 933 глагола в рассказах малолетних детей из 25 Ленинградского очага приходится лишь 46 прилагательных. То есть на сто прилагательных приходится больше 2 000 глаголов!

Если же попадают записи, где число прилагательных выше, можно заранее сказать, что эти записи воспроизводят рассказы интеллигентских детей.

Цифры показывают, что любовь к прилагательным свойственна (да и то в малой мере) только книжным, созерцательно настроенным детям, а ребенок, проявляющий активное отношение к миру, строит почти всю свою речь на глаголах. Поэтому своего «Мой-додыра» я сверху донизу наполнил глаголами, а прилагательным

объявил беспощадный бойкот и каждой вещи, которая фигурирует там, придал максимальное движение. Ибо только такая, только «глагольная» речь по-настоящему дойдет до ребенка.

Мне думается, что такие писательницы, как О. Бородаевская, Поликсена Соловьева, Мария Пожарова, потому-то и не имели у детей того успеха, который, казалось бы, принадлежал им по праву, что их поэзия была созерцательная, и в ней на первое место выдвигалось не действие, а подробное описание предметов. Это все равно, что грудного младенца кормить, например, орехами, — лишь потому, что для взрослых желудков орехи — превосходное лакомство.

Конечно, все изложенное в этой главе относится лишь к самым маленьким детям. Когда дети становятся старше, ни в чем так наглядно не сказывается созревание их психики, как именно в увеличении числа прилагательных, которыми обогащается их речь.

## 10

*Десятая* заповедь заключается в том, что основным ритмом детских стихов должен быть непременно хорей, остальные ритмы играют лишь второстепенную и притом подчиненную роль. Эта заповедь тоже внушена мне изучением детских стихов, экикик. Может быть, потому, что дети всего мира прыгают и пляшут хореем, может быть, потому, что хорей есть самый мажорный ритм, словно созданный для радостных выкриков, может быть, потому, что еще грудным бессловесным младенцам все матери внушают этот ритм, когда качают и подбрасывают их, когда хлопают перед ними в ладоши и даже когда баюкают их, но, как бы то ни было, это — почти единственный ритм всех радостных детских стихов.

## 11

*Одиннадцатая* заповедь для детских писателей заключается в том, что их стихи должны быть игровыми, так как, в сущности, деятельность малых детей, за очень небольшими исключениями, выливается в форму игры.

Конечно, это заповедь не обязательная. Есть отличные стихи для детей, не имеющие никакого отношения к игре, но все же нельзя забывать, что почти все без исключения народные стишки для младенцев, начиная с бабушкиных «Ладушек» и кончая хороводным «Караваем», являются порождением игры.

Я думаю, поэма Маршака «Пожар» оттого-то и радует малых детей, что она выросла из игры в пожарных, которую так любят

городские ребята, особенно мальчишки. Его же «Почта» канонизировала детскую игру в почтальонов. В своей книжке «Телефон» я, со своей стороны, пытался дать маленьким детям материал для игры в телефон, которая тоже весьма популярна среди городских малышей. Заметив, что дети любят играть в докторов и больных, я написал для них поэму «Лимпопо», которая вся построена на этой игре. Вообще, каждую свою тему детский поэт должен воспринимать как игру. Тот, кто не способен играть и баловаться с детьми, пусть не берется за сочинение детских стихов.

Но дети не ограничиваются играми этого рода. Огромное место в их жизни занимает речевая игра. Дети играют не только вещами, но и произносимыми звуками.

В фольклоре детей всего мира эта словесная игра занимает самое почетное место. Даже когда ребенок становится старше, ему все еще зачастую приятно поиграть и побаловаться словами, так как он не сразу привыкает к тому, что слова выполняют только деловую, строго утилитарную функцию. Разные словесные игрушки все еще привлекают его, как привлекают куклы многих девочек, уже вышедших из кукольного возраста.

Вспомним наши русские потешки, созданные уже в школьной среде:

—Императрица Екатерина заключила перетурье с мирками.

—Кишка кишке кукиш кажет.

Или знаменитую английскую:

—Any noise annoys an oyster.

—Эни нойз эннойз эн ойстер.

Этих игрушек поэты должны давать детям побольше, не боясь никаких Передоновых, которые нещадно преследуют всякую словесную игру как «зловредное набивание детских голов чепухой». Я, например, был воистину счастлив, когда в стихах о черепахе у меня писалось:

И они задрожали от страха:

—«Это Че!»

—«Это Ре!»

—«Это Паха!»

—«Это — Чечере, Паха, Папах!» —

потому что такая звуковая игра — в самой крови малышей.

В последнее время словесной игрой увлекся и С. Маршак. Вспомним его милого «Вагоновожатого»:



Глубокоуважаемый вагоноуважаемый,  
Вагоноуважаемый глубокоуважаемый.

Такие же озорные стихи — у Александра Самохвалова, Даниила Хармса и многих других.

Я отнюдь не говорю, что детские писатели должны непременно заниматься таким литературным озорством, я только хотел бы, чтобы педологи признали наше законное право на подобные словесные игры, очень близкие детской психике.

## 12

Итак, мы видим, что стихи для детей нужно писать каким-то особенным способом, иначе, чем пишутся другие стихи. И мерить их нужно особенной мерой. Не всякий, даже огромно-даровитый, поэт умеет писать для детей. Такие, например, великаны, как Тютчев, Боратынский и Фет, несомненно, потерпели бы в этой области крах, так как приемы их творчества враждебны по самому своему существу тем приемам, которые обязательны для детских поэтов.

Но отсюда не следует, что детский поэт, угрожая потребностям малых детей, имеет право пренебречь теми требованиями, которые в данную эпоху предъявляют к поэзии взрослые. Нет, чисто литературные достоинства детских стихов должны измеряться тем же самым критерием, каким измеряются литературные достоинства всех прочих стихов. По мастерству, по виртуозности, по технике стихи для детей должны стоять на той же высоте, на какой стоят стихи для взрослых.

Нельзя возвращаться к той позорной поре, когда для взрослых писали Валерий Брюсов и Блок, а для детей — Елачич и Александр Круглов. Детская литература должна быть раньше всего *литературой*, а потом уже детской. Смердяковым и капитанам Лебядкиным в ней не должно быть места. Не может быть такого положения, при котором плохие стихи оказались бы хороши для детей.

Конечно, это требование звучит очень банально, но я заявляю его потому, что никогда еще, даже во времена Борьки Федорова, маленьких детей не кормили такой трухлявой и тухлой дрянью, как та, которую подносят им сейчас. В сущности, совершается уголовное дело: вместо того, чтобы подготовить детей к восприятию гениальных поэтов, их систематически отравляют бездарной кустарщиной, убивающей в них то горячее чувство стиха, которое сказалось в их собственных стихах — экикиках.

Итак, *двенадцатая заповедь* для детских поэтов: не забывать, что поэзия для детей должна быть и для взрослых поэзией.

## 13

Но есть, как я уже говорил, и *тринадцатая*. Она заключается в том, что в своих стихах мы должны не только приспособляться к ребенку, но и приспособлять его к себе, к своим взрослым ощущениям и мыслям. Конечно, мы должны делать это с большой постепенностью, не насилуя природы ребенка, но если мы этого делать не станем, нам придется отказаться от роли его воспитателей.

Отсюда следует, что мы обязаны (конечно, с большой осторожностью), мало-помалу, постепенно нарушать многие из вышеизложенных заповедей: сперва заповедь о недопущении в детские стихи прилагательных, потом о бойкоте согласных, потом о смежности рифм и пр. Словом, путем постепенного введения все больших и больших трудностей в семантику, фонетику и строфику детских стихов мы подведем малышей вплотную к восприятию классиков. Это и будет подлинным стиховым воспитанием детей, о котором наши педагоги до сих пор даже не начали думать. Я кричу им об этом уже несколько лет, но мой голос — голос в пустыне. Методика стихового воспитания заключается в выработке правил для *постепенного* и *планомерного* нарушения всех вышеизложенных заповедей. Всех, за исключением двенадцатой, которая требует высокой литературности детских стихов.

Эта заповедь не должна быть нарушена ни при каких обстоятельствах.

Педагоги настолько литературно не развиты, что в стихах по большей части замечают только их содержание. Они не догадываются, что самое ценное содержание стихов для детей будет безнадежно погублено халтурно-неряшливой формой, не соответствующей психике малолетних читателей.

Так что именно в интересах той *темы*, которая так дорога педагогам (и не только педагогам, а нам всем), им нужно раньше всего изучить поэтику детских стихов.

### Примечания

<sup>1</sup> В порядке обсуждения.

*Борис Бухштаб*

## СТИХИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

*Впервые опубликовано в: Детская литература: критический сборник / под ред. А. В. Луначарского. М.; Л.: Гос. изд. худ. лит. 1931. С. 103–130.*

### 1.

Эта статья не претендует ни на то, чтобы вскрыть основные специфические качества детской поэзии, ни на то, чтобы быть полным обзором современной русской стихотворной продукции для детей. Общие проблемы, становящиеся перед исследователем детской литературы, чрезвычайно сложны, благодаря столкновению и переплетению вопросов литературоведения и педологии. При этом в педологии меньше всего разработаны те вопросы, которые существенны для литературоведа. А избежать столкновения с педологическими проблемами нельзя, даже не выходя из сферы чисто литературоведческого анализа, поскольку никакое художественное произведение невозможно исследовать без учета того понимания, на которое оно ориентировано и которое фактически осуществляется в сознании основных социальных групп. Сознание же, на которое ориентируется детская поэзия, — это до такой степени специфическое сознание, что при учете ориентации на него должны резко деформироваться основные литературоведческие проблемы.

Претендовать в небольшой — и чуть ли не первой — статье, посвященной современной детской поэзии, на разрешение основных методологических проблем изучения ее — было бы легкомысленно. В то же время объем продукции в этой области настолько велик, что не приходится и думать о том, чтоб дать здесь полный ее обзор. Мне хотелось бы вкратце охарактеризовать основные художественные методы, основные пути разработки современной детской поэзии.

Устремление особого внимания на вопросы художественного метода имеет специфические основания. Для дореволюционной детской поэзии характерен не метод, а тема. У этой поэзии очень

четкая социальная ориентация — на детей имущих классов, на обитателей *детской*, и ее удивительно бедная тематика связана со специфическим «тепличным» воспитанием, допускавшим до ребенка лишь очень тщательно процеженные впечатления, лишь очень немногие стороны жизни. Характерно, что и темы о детях других классов всегда трактовались применительно к пониманию, опыту и эмоциям обеспеченного ребенка, и обычная при таких темах филантропическая мораль извлекалась из подчеркнутого или подразумеваемого контраста.

У Пожаровой, Моравской, Саши Черного и других дореволюционных детских поэтов одинаково бедная и стандартная тематика. Отделы «Солнечных зайчиков» Пожаровой озаглавлены так: «Игрушки», «Сказочки», «Зверки», «Дети», «Под небом» (в последнем отделе стихи о природе, населяемой бесконечным количеством моховиков, лесовиков, эльфов и прочих мифических персонажей). Дальше этих «игрушек, сказочек, зверков» детская поэзия не идет.

Существенно, что благодаря слабому развитию дореволюционной детской поэзии, она была строго специфичной лишь в области тем. Специфических художественных форм не было.

Тщательно оберегая детей от «непонятных» тем, поэты мало заботились о понятности и эффективности художественных приемов. У лучших дореволюционных детских поэтов, избегших «сюсюканья», стихи строятся по обычному стиховому стандарту «фофановской эпохи», или — у более отсталых — по «плещевскому» типу, или — у более передовых — с легкой примесью умеренного модернизма.

То есть:

У нашей няни добрый голос,  
Забота тихая в глазах.  
Как серебрится белый волос  
Из-под косынки на висках!

Или:

Дай, набегаюсь с венком на голове  
По медвяной, по некошеной траве!  
Глубь весенняя прозрачна и светла...  
Повилика, повилика расцвела.

Оба примера из Пожаровой, несомненно, даровитой поэтессы, человека с настоящей поэтической культурой.

Современная детская поэзия являет как раз обратную картину. Она чрезвычайно расширила круг тем и идет по пути все большего тематического захвата. В настоящее время наиболее обычные темы детской поэзии (звери, игрушки и т. п.) ощущаются просто как темы *традиционные* в детской поэзии, а не как специфические для нее. Советская детская литература стремится к художественному воплощению всех тем, доступных пониманию ребенка. Эта тенденция к выходу из круга специальных тем, ко вводу ребенка в круг доступных его развитию интересов взрослых связана с новым, коммунистическим пониманием задач воспитания. Тенденция очень явная, хотя — сравнительно с идеалом — достижения скромны, и детской поэзии надо пожелать большей энергии в разработке новых тем. Говорю это не с тем, чтобы призвать поэтов немедленно укладывать в стихи каждое конкретное, практическое задание, которое перед нами ставит жизнь; многие темы могут быть лучше оформлены в художественной прозе, в деловой детской книжке, чем в стихах. Политическая и педагогическая задача детской поэзии преимущественно — закалить мировоззрение, сформировать мировосприятие ребенка. И вот в плане основных задач коммунистического воспитания — большие нехватки, на которые должно быть обращено внимание поэтов.

Однако, как бы ни была остра необходимость включения ряда тем, *возможность* подобного включения зависит от нахождения специфических для детской литературы методов художественного преломления данного круга тем (методов, конечно, не в грубом смысле формальных «приемов», которыми можно обстругать любой материал; работа стандартными приемами приводит здесь только к фальсификации). Таким образом, для советской детской литературы, в ее отличии от «общей» советской литературы «спецификум» лежит не в темах, а в методах. Нельзя ставить вопроса о социальной значимости детской книги вне вопроса о ее методе. Если метод книги таков, что тема непонятна ребенку, не доходит до него, не заинтересовывает его, если книга внушает ребенку, вместо всяких других чувств, чувство скуки и отвращения, — такая книга социально вредна, независимо от темы.

Приходится говорить трюизмы, — но что же делать, когда у нас постоянно судят о социальной значимости книги только по тому, на какую тему она написана. Как будто есть темы сами по себе — вне их обработки и освещения — революционные и неревolutionные, и нельзя изобразить, скажем, Первомайский праздник так, что он покажется скучным, серым и казенным. Понятно кому

на руку такой метод оценки социальной значимости: халтурщикам-приспособленцам. Они не заботятся о реальном идеологическом воздействии, они только берут ходкую тему и фразеологию и прикладывают к книге идеологию как штампель. А оценщики смотрят — поставлен ли штампель на привычном месте.

Проблема художественности в детской книге, под углом зрения социально-педагогических задач, — это прежде всего проблема доходчивости тем и убедительности идей. Поэты, до сих пор еще стоящие в стороне от наиболее живых тем, могут все же, если у них есть специфическое дарование детских поэтов — быть полезны разработкой художественных методов, но халтурщики — приспособленцы при архиактуальных темах приносят только вред и убыток.

Значение специфических методов в развитии детской литературы я иллюстрирую только одним примером. У нас выбрасываются на рынок бесчисленные книжки стихов для маленьких. Где стихи для среднего и старшего возрастов? Может быть, они не нужны? Может быть, детям среднего и старшего возрастов надо удовлетворять свою потребность в поэзии стихами для взрослых? Но ведь то же можно сказать и о детской прозе, — однако, проза для среднего и старшего возрастов существует и очевидно должна существовать, а поэзии нет. Просто не найдены *методы* поэзии для старших детей. Чуковский и Маршак открыли новый путь поэтического мышления — поэзию для малышей — и по открытым ими путям устремляются подражатели и ученики, использующие найденные методы для разработки новых тем. А вот для старших нет стихов, — никто не открыл основного: специфических художественных методов, ориентированных на сознание детей этих возрастов. Стиховая разработка важнейших тем для этих возрастов, разумеется, чрезвычайно нужна, но неизвестно, как подступиться.

Таким образом, в специфичности художественных методов, а не в особенностях «детской» тематики надо искать «спецификума» советской детской поэзии. Что крупные завоевания современной детской поэзии обусловлены именно специфичностью художественных методов, а не просто приобщением детской поэзии к общей поэтической культуре — очевидно, если рассмотреть детские стихи крупнейших представителей общей поэзии. Они отличаются именно отсутствием специфичности, и это сводит на нет их большие поэтические достоинства.

Для детей пишут крупнейшие мастера современной поэзии: мы встречаем на обложках детских книг имена Маяковского, Асеева,

Пастернака... Это, конечно, указывает на повышение общепозитивской культуры детской книги, при котором уже создавалась возможность переноса литературного мастерства и навыков из общей поэзии в детскую. Тем не менее «гастролеры» биты на этом фронте детскими поэтами — профессионалами. Они пишут очень неполноценные вещи, — неполноценные потому, что не могут дойти до детей. Очевидно большого литературного мастерства вообще недостаточно.

Особенно показателен Пастернак. У него две детских книжки: «Карусель» и «Звери». Темы как будто самые детские, произведения же странные: по разработке темы они не для взрослых, по образам и фразеологии — не для детей (даже старшего возраста). В каждой строфе узнаешь обычную манеру Пастернака, — хотя и чувствуется, что он на каждом шагу удерживает себя. Неожиданные углы зрения, импрессионистическая картина мира, обнаженный лиризм, — как это может быть воспринято ребенком? Кружение карусели дано через меняющийся и возвращающийся пейзаж. Это так знакомо. Пастернак всегда дает мир в движении, в случайном ракурсе, мир «моментальный навек». Но что поймут дети в этих стихах:

С перепутья к этим прутьям  
Поворот довольно крут,  
Детям радость, встретим — крутим,  
Слева — роща, справа — пруд.  
Пропадут — и снова целы,  
Пронесутся — снова тут,  
То и дело, то и дело  
Слева — роща, справа — пруд.

Или:

Из-за известняковых груд  
Под ветром серебрится пруд.  
Он пробран весь насквозь особым  
Неосязаемым ознобом.

Образ ряби прекрасен; но либо автор не представляет себе ребенка, либо ребенок тут — случайный адресат.

Асеев корректнее, он и не так случаен в детской литературе, ему здесь помогает любовь к звуковым повторам и песенность.

Раз он встретил  
Крыс, крыс.  
Уж как он их  
Грыз, грыз.  
А теперь у кота  
Во всем теле ломота.

Это близко детской поэзии. Но и Асеев грешит непонятными образами и невозможными в детской поэзии синтаксическими конструкциями, вроде:

Трясаясь на шинах дутых  
Все терпеливо ждут их —  
Чуть слышные шаги,  
Благодаря которым  
Отрезан путь моторам  
И стали битюги.

Наибольшие достижения у Маяковского. Он думает о своем читателе, он стремится писать просто, — но часто так все упрощает, что лишает описание всякого содержания. Предметы становятся абстракциями.

Опускаемся в Париже  
Оглядеть Париж поближе.  
Пошли сюда,  
пошли туда —  
Везде одни французы.  
Часть населения худа,  
А часть другая —  
с пузом.

*«Прочти и катай в Париж и Китай».*

Больше о Париже читатель ничего не узнает, да и о других странах узнает тоже только, что «часть населения худа, а часть другая — с пузом». Юмора Маяковского ребенок не почувствует, и его гротескно упрощенные образы вряд ли дойдут до читателя.

Можно бы привести и других «взрослых» поэтов, отчетливо сохраняющих свою поэтическую линию в стихах для детей, но, думается, довольно и этих примеров. Пора перейти к специфически детской поэзии.



## 2.

Первым специфическим поэтом, «пролагателем путей», был Корней Чуковский. Сейчас его стихи теряют былую актуальность. Он об этом написал сам в опубликованном «Литературной Газетой» письме. Он чувствует истощенным большой период своего творчества, результаты которого стали достоянием эпигонов, и в то же время в гораздо меньшей мере, чем до сих пор, будут становиться достоянием детей. Действительно, главная причина неактуальности Чуковского — ориентация его на ребенка детской, а не детского коллектива, на ребенка вчерашнего, а не сегодняшнего дня. Это не значит, что Чуковский, примыкая к традициям прежней буржуазной детской литературы, пропагандирует буржуазный уклад. Напротив, — со слезливой морализирующей традицией старой литературы Чуковский резко порвал; в этом его основная заслуга. Но ориентируется он все же преимущественно на апперцепцию городского ребенка, растущего в семье, и в первую очередь, в буржуазной семье.

Значит ли это, что Чуковский вреден? Этот вопрос обычно ставится нерасчлененно, благодаря чему спутываются две разных проблемы: 1) вредны ли собственные книжки Чуковского, 2) вредны ли художественные методы, введенные Чуковским в детскую поэзию.

В чем обычно обвиняется Чуковский *со стороны художественного метода*? Он разводит антропоморфизм и «чепушинку», приучает несерьезно относиться к книге. Надо сказать, что ставить в вину одновременно антропоморфизм и несерьезность можно только по недомыслию. Ведь антропоморфизм вреден, только когда он принимается всерьез, так как только тогда антропоморфические приемы внушают ложное представление о мире. Но книжки Чуковского — шуточные. Антропоморфизм должен восприниматься здесь как нарочитая и смешная игра, где животные уподобляются людям. По психологическому импульсу это очень близко к игре в куклы, педагогически же гораздо полезнее, приохочивая ребенка к книжке. Антропоморфизм Чуковского один из видов его метода «перевертышей». Когда слониха боится таракана, когда «мыши кошку изловили», когда «захотели козы птицами летать» — ребенок этому не верит (иначе не было бы реакции смеха), он мысленно восстанавливает нарушенные отношения, отклонение от которых и смешит его, — он проверяет свое знание мира, он радуется своему

знанию, — и давать ребенку такую «чепуху», быть может, полезнее, чем твердить ему по сто раз: «Нитка тонка, а Ока широка».

Принцип всякого комизма — разрушение обычных связей, деформация нормальных отношений; требование вообще «не смешать» обычных отношений, обходиться без «анекдота, сенсации и трюков» — это требование ликвидации детского смеха. Конечно, «чуковщина» не единственный вид комического смещения и было бы очень печально, если бы примитивные и однообразные методы Чуковского исчерпывали бы запас методов детской веселой книжки. Но именно потому, что Чуковский нашел наиболее примитивный (поэтому и наиболее обнаженный) вид комического смещения, — его книги доходят до маленького ребенка и популярны в детской аудитории.

Я нарочно старался отделить вопрос о методе от вопроса о собственных книжках Чуковского. Его книги могут быть сомнительной пищей для советских ребят, а введенные им методы — тем не менее быть плодотворными для детской поэзии при критическом их применении.

Большое достоинство Чуковского — его постоянная ориентация на психику и собственное творчество детей; но беда Чуковского в том, что он предполагает существование «ребенка вообще», внеклассового, биологического ребенка, — а так как такого в действительности не существует, то на самом деле Чуковский ориентируется, как сказано, преимущественно на круг понятий буржуазного ребенка. Поэтому его шутки, понятные для этого ребенка, могут не быть поняты пролетарским и особенно крестьянским ребенком. У этих детей иная апперцепция, иной круг понятий. Они не могут «играть», переворачивая суждения, им непривычные, они могут принять всерьез антропоморфические утверждения. Возникает опасность травматизации вместо смеха.

Но если бы и оказалось, что эта опасность преувеличена (экспериментальных данных здесь пока нет), необходимо помнить о другом естественном следствии ориентации на буржуазного ребенка — о чрезвычайной неактуальности тем Чуковского, о том, что его стихи *совершенно оторваны от мира социальных переживаний*. А это приводит к необходимости во всяком случае *дозировать* потребление книжек Чуковского, противодействуя одностороннему увлечению комизмом «лепых нелепиц», уводящих ребенка от актуальных жизненных интересов.

Далекий от русских литературных традиций Чуковский во многом воспользовался английской поэзией для детей. Старая, с длин-

ным путем развития и специфической культурой, английская детская поэзия особенно культивирует игру вещами, отношениями и словами. Чуковский перенял от англичан и склонность к словесной игре, к кумуляции звуков, к звукоподражанию.

Выходила к ним горилла  
Им горилла говорила  
Говорила им горилла, приговаривала.

Лошадка-то у нас ги-ги, го-го!  
Свинushка у нас хрюк-хрюк, хрюк-хрюк!  
Козынька-то у нас прыг-прыг, прыг-прыг!  
Барашек-то шатры-мотры.  
Гусынька га-га, га-га!  
Уточка с носка плоска,  
Курочка по сеничкам  
Тюк-тюрюрюк!

В последнем примере мы видим еще одно свойство Чуковского: близость его стихов к фольклору. Это опять-таки характерно для англичан, но Чуковский в своих стихах подражает русскому устному творчеству, используя преимущественно детский фольклор — т. е. записанный из уст детей и нередко сочиненный самими детьми. Детские «потешки», «дразнилки», «считалки» часто прощупываются в стихах Чуковского.

В наше время как будто само собой разумеется, что детские стихи должны писаться песенными ритмами, с характерным для песни подчинением ритму синтаксиса, — но эта новая ритмика детской поэзии идет преимущественно от Чуковского. Здесь Чуковский шел одновременно и с общей поэзией, для которой во втором и в третьем десятилетиях нашего века — характерно обширное использование фольклорной ритмики.

Из песенных ритмов Чуковский выбирает наиболее динамичные и подвижные, часто «плясовые»; эта динамизация ритма большое достоинство его стихов, в виду преимущественно моторного восприятия стихов маленькими детьми.

Существенной особенностью творчества Чуковского является и его *фабульность*. Фабула Чуковского динамически разворачивается из основных комических сопоставлений. Построив фабульные стихи, Чуковский проложил дорогу детскому эпосу, «большой форме» вместо традиционных лирических стихов с неподвижной и обычно нечеткой тематической ситуацией.

## 3.

В каких-то исходных пунктах связан с Чуковским, — а в то же время предельно далек от него в основных тенденциях творчества — виднейший детский поэт нашего времени — Маршак. Маршак и Чуковский — наиболее талантливые детские поэты, далеко превосходящие остальных. Но существенно, что Чуковский может быть использован в детской аудитории так же, как используются классики, между тем как тенденции Маршака делают его активным попутчиком социалистической культуры. Впрочем, надо иметь в виду, что читатель Чуковского и Маршака не совпадает в возрастном отношении. Книги Маршака (кроме его переводов английских песенок) — для ребенка несколько более старшего, для которого «перевертыши» уже теряют свой комизм и познавательную ценность.

Маршак в своем оригинальном творчестве не только не склонен к «перевертышу» и «чепушинке», но, напротив, может быть иногда даже суховат в своем прямом и четком отображении реалий, в своей вешности и насыщенности фактическими отношениями.

Как и Чуковского, Маршака никогда не покидает юмор, но если это не игра слов, не ирония, не пародия (очень любимая Маршаком), а комизм сюжетный, — тогда это обычно комизм не «перевертыша», а анекдота, то есть комизм положений необычных, но правдоподобных.

Маршак, как и Чуковский, ориентируется на фольклорные формы, но его ориентация и шире, и глубже, и самостоятельней. Если Чуковский преимущественно подражает песне, Маршак использует и народную шутку, присказку, пословицу, уличные выкрики, петрушечный театр. Отсюда лаконичность, пословичность Маршака, благодаря которой его стихи на наших глазах становятся детским фольклором.

Но даже использование песни у Маршака более интенсивное, чем у Чуковского. Он не только имитирует ритмическую структуру песни, но подражает и ее композиционному строению. Преимущественно его заслуга — введение в детскую поэзию постоянных повторений по типу песенных припевов, строгого смыслового параллелизма, соответствующего параллелизму ритмическому. Стихи Маршака и его школы легко узнать по чрезвычайной четкости композиционных членений, доходящей часто до схематичности. Педологическая ценность этой четкости и почти обязательного принципа рефрена достаточно освещена в специальной литературе.

Разница в направлении использования форм устного творчества Маршаком и Чуковским выяснится, если сравнить использование ими такой простой и канонической формы устного творчества, как загадка.

Загадка Чуковского — это всегда загадка-шутка, основанная на словесной игре, часто ловящая слушателя на невнимательности к оттенкам слова. Для Маршака загадка прежде всего — форма, состоящая в описании предмета без прямого называния его, дающая простейшую возможность описания вещей. Загаданные предметы чаще всего берутся из технической — в широком смысле слова — области. Конечно, берутся наиболее простые предметы этой области: молоток, утюг, пила и т. п. Простейшая техническая книжка Маршака — «Семь чудес» построена именно по принципу загадки: «чудеса» не называются, но описываются в основных чертах; разгадками служат иллюстрации, разоблачающие «чудо».

И в больших вещах описание часто дается по принципу загадки. Вот, например, начало «Почты»:

Кто стучится в дверь ко мне  
С толстой сумкой на ремне,  
С цифрой 5 на медной бляшке,  
В синей форменной фуражке?

Характерна ясность такой «загадки». Почтальон описан типическими, действительно бросающимися в глаза, чертами. Примечательна точность эпитетов. «Украшающего» метафорического эпитета у Маршака нет, — есть только фактический.

Широкая амплитуда стихотворных жанров Маршака делает затруднительной краткую формулировку основных свойств его поэзии, но если основным свойством поэта считать то, которым он преимущественно отталкивается от традиции, которое преимущественно влияет на современную ему поэзию, которое конституирует его *школу* — то основным свойством Маршака надо будет признать именно его метод *описания вещей*.

В самых даже традиционных, неоригинальных книжках, как скажем, «Книжка про книжки», где Маршак отдал дань сказочной фабуле — встречаем такие описания, удивительные по стремлению к точности, чуть ли не протокольной, и даже к документальности:

Говорят, на «Крокодил»  
Опрокинули чернила,  
У «Мурзилки» вырван лист,

А в грамматике измятой  
На странице тридцать пятой  
Намалеван трубочист!  
В географии Петрова  
Нарисована корова  
И написано: «Сия  
география моя.  
Кто возьмет ее без спросу,  
Тот останется без носу».

Маршак любит каждый процесс не назвать просто, но описать в основных чертах:

Взял мороженщик лепешку,  
Всполоснул большую ложку,  
Ложку в банку окунул,  
Мягкий шарик зачерпнул,  
По краям пригладил ложкой  
И накрыл другой лепешкой.

Замечательно его умение дать художественное описание вещи или действия без всякого бокового взгляда, который был бы непонятен ребенку, без смещения пропорций, без выдвигания второстепенных деталей, одними действительно существенными чертами. Такой метод описания дает возможность вместить в книжку основные и существенные сведения чисто художественными средствами; он делает возможным создание поэмы о завоеваниях культуры. По этому пути и идет Маршак. Но в его методе таится известная опасность. Цель подобных описаний — максимально выпуклое изображение реальных предметов и отношений в форме точной и обобщенной (т. к. берутся лишь основные признаки), но нужна сила художественного дарования Маршака, чтобы такие описания не были сухи. Если Маршаку подобная опасность не грозит, — она грозит его методу. Это виднее у молодых поэтов, на которых сказалось влияние Маршака. Возьмем для примера стихи К. Высоковского — поэта, несомненно, очень незаурядного:

Я шагала —  
молода,  
Да не ведала куда —  
Я шагала по панели,  
Руки, ноги леденели,  
Был мороз остер,

Да горел костер.  
Встала на коленца.  
Бросила поленце,  
И пошло  
тепло  
По рукам,  
ногам,  
По поджилочкам.

*«Зимой и среди дня не гаси огня»*

Стихотворение — характерное для маршаковского направления: ритмически очень четкое и строгое и в то же время с сильным песенным импульсом; с очень точной и звучной рифмовкой; с лексическими признаками народной песни (молода, да не ведала), но без единого эпитета; с четкой фиксацией предметов и движений и с особым оттенком суховатой дидактичности и деловитости.

Думается, что огромные достоинства подобного метода, намекающие возможность создания подлинно-материалистического, серьезного и художественного детского стихотворения, настолько велики, что опасности в сравнении с ними несущественны, — тем более, что здесь именно опасность, на которую нужно указать, а никак не органический дефект метода; ее можно избежать, — лишь бы и маршаковский метод не был признан универсальным, единственным и непогрешимым образцом поэтического мышления детского поэта; тогда опасности превратятся в беды.

Сам Маршак избегает опасности быть сухим, — прежде всего, созданием эмоциональных ореолов, в которые попадают его описания:

Погляди, письмо за мной  
Облетело шар земной.  
Мчалось по морю вдогонку.  
Понеслось на Амазонку,  
Вслед за мной его везли  
Поезда и корабли.  
По морям и горным склонам  
Добрело оно ко мне.  
Честь и слава почтальонам,  
Утомленным, запыленным,  
Слава честным почтальонам  
С толстой сумкой на ремне!

Именно разность эмоциональных ореолов дает Маршаку возможность описать вещь непривычным образом, не изменяя принципу давать только существенные признаки ее. Так в книжке «Вчера и сегодня» описание электрической лампочки дано с точки зрения керосиновой лампы:

Ну и лампа! На смех курам!  
Пузырек под абажуром,  
В середине пузыря  
Три-четыре волоска.

Оригинальным восприятие электрической лампочки делает презрительный тон (пузырек, три-четыре), а признаки взяты основные.

Тут есть криминальный «антропоморфизм», но нужен он не для сказочности, а для создания эмоционального отношения к предметам. Характерна, ведь, и для общей поэзии невозможность дать стихотворение о машине, станке и т. д. без той или иной степени оживления этих вещей. У Маршака во «Вчера и Сегодня», как и в традиционной детской сказке о вещах, вещи разговаривают, — но разговор у них на другие темы. А в книжке «Как рубанок сделал рубанок» вещи не только разговаривают, но и действуют. Существенен характер действия: по традиционной схеме вещи убегают из дому, по схеме несколько подновленной («производственные» книжки типа Агнивцевских) они устраивают собрания, ходят в домком и профсоюз; в «Рубанке» вещи выполняют свои нормальные производственные функции. Действуют рубанок, долото, киянка, коловорот, зензибель, верстак, пила, молоток. Эти инструменты представлены не одинаково мертвыми предметами в руках человека, а самостоятельными и разнообразными деятелями. Производство рубанка дано, как фабула художественного произведения. Этим достигнуто привлечение внимания к каждому инструменту и его работе. Так Маршак создает производственный эпос новым функциональным использованием старой и любимой детьми формы «сказок о вещах».

Во «Вчера и сегодня», как видно уже из приведенной цитаты, завоевания техники даны в восприятии устаревших вещей, т. е. даны с точки зрения, ложность которой читателю очевидна. Таким образом идеология вещи не навязана, а является неизбежным результатом активного преодоления ложных точек зрения.

Это тоже типично для книг Маршака. Во всех особенно характерных его книгах есть четкая дидактическая тенденция, но «мо-



раль» не выпирает, не формулируется, а напрашивается сама собой. Тенденцию наиболее характерных его вещей («Мастер», «Почта», «Вчера и сегодня», «Отряд», «Как рубанок сделал рубанок») можно приблизительно определить, как тенденцию любви и уважения к труду — в первую голову физическому, производящему материальные ценности (ибо по основным свойствам своего дарования Маршак сильнее всего в описании вещей в их материальных качествах и реальных соотношениях). Его книги внушают пафос организованного и рационального труда и стремление к высокому качеству его.

Идеологические и тематические достижения Маршака скромны — не в сравнении с другими детскими поэтами, но в сравнении с заданиями, которые ставит перед детским писателем наша эпоха. Но исключительная бодрость его стихов, трудовой пафос, которым они заряжены, материалистический метод изображения мира дают основание ожидать, что новая тема займет прочное место в его дальнейшей работе. На пути работы над современной темой его методу не противостоит непреодолимых трудностей. Его последние книжки («Усатый-полосатый», «Рассеянный», «Посадка леса», «Отряд» в новой редакции) показывают, что он по-прежнему разнообразен в жанрах, что его продолжает интересовать и «домашняя», интимная, тема, но что в то же время «уход от современности» Маршаку не грозит, и его стихи становятся все более ценным орудием воспитания советского ребенка.

#### 4.

Вся современная детская поэзия связана с Маршаком и Чуковским. Поэта равной им силы и художественной изобретательности пока не явилось, и то, что делается другими — это развитие и скрепление основных линий.

Если, как я указывал, современная детская поэзия непрерывно расширяет круг тем, включая серьезные «взрослые» темы, то возможность этого дана преимущественно теми методами стихового описания, которые введены Маршаком. Нельзя не увидеть связи с его поэзией в ряде производственных, историко-технических, историко-культурных стихотворных книжек.

Колесо жужжит,  
Ремешок бежит,  
Дружно вертятся валцы,  
Стараются молодцы:  
Скрипят, поют,

Зерно жуют.  
Мелют, мелют рожь, пшеницу,  
Сыплют белую мучицу, —  
Крупичатую,  
Рассыпчатую!

*М. Фроман. «Хлеб».*

Вот часы песочные,  
Старые, неточные,  
В пузырек из пузырька  
Льется струйка песка,  
Полчаса течет песок —  
Полон нижний пузырек.

*Е. Полонская. «Часы».*

Эти примеры, после сказанного в предыдущей главе, вряд ли требуют разбора и комментария. Метод школы Маршака правилен и плодотворен, ей следует только пожелать более энергичных темпов тематического захвата.

Свое особое место в детской поэзии — у Хармса. Его поэзия связана и с Маршаком, и с Чуковским и не может быть прямо причислена к школе того или другого. У него собственный голос, но он слишком мало еще написал для того, чтобы судить о его пути. Пока он на стадии эксперимента. Основное для него — необыкновенно твердая, сжимающая стихотворение, схема повторов и параллелизмов, — настолько точная, четкая и абсолютная, что повороты смысла внутри нее требуют чрезвычайного искусства и изобретательности. Величину повторяющейся части стихотворения Хармс довел до предела. Он словно задает себе и решает сложные математические задачи. Эта схематичность построения, правильное чередование и повторяемость тех же ритмических, синтаксических и формально-логических схем при новом смысловом наполнении производит на детей чрезвычайно сильное впечатление, а выработанные Хармсом приемы немедленно подхватываются — часто очень неудачливыми — подражателями. Игра смысла и синтаксических форм возбуждает смех ребенка и стимулирует его внимание к словесным значениям. Книжка Хармса — «веселая книжка», полезная в плане развития речи.

В использовании детского языка и детского творчества Хармс близок к Чуковскому, будучи далеким от него конструктивно (необыкновенное конструктивное единство вместо эпизодичности

и кусковости Чуковского) и тематически (отсутствие экзотики, неясных пролетарскому ребенку тем и т. д.).

Отчасти близок к Хармсу Введенский. Та же любовь к повторам и к параллелизму в строении речи, к использованию детского языка и понимания, например:

Так здравствуй, море Черное,  
И черное и черное,  
Совсем-то ты не черное,  
Не бурное, а синее,  
И теплое и ясное,  
И ласковое к нам.

Введенский гораздо менее экспериментален, чем Хармс, менее определен в методах и гораздо более разнообразен в жанрах и темах. Он пробует силы и в балладе, и в веселой книжке, и в бытовой и в революционной поэзии. *Тема* не играет у него второстепенной роли и педагогическая нужность темы, по-видимому, существенна для него. В его «веселой книжке» комизм вызывается не только столкновениями словесных форм, это комизм анекдота («Коля Кочин») или пародии («Кто»).

Прием какой-нибудь «считалки» Введенский обращает на географический материал.

Жил я в Курске,  
И Казани,  
И в Иркутске,  
И в Рязани,  
В Омске,  
Томске,  
И в Орле,  
И в степи, и на горе.

А затем такая географическая «считалка» функционирует в революционной книжке, демонстрируя международность рабочего союза:

Не уставая крутится  
Тяжелый шар земной,  
Рабочий всюду трудится  
И летом, и зимой.  
В Германии,  
В Испании,

Во Франции  
И в Дании,  
В Бельгии  
И в Англии  
И всюду  
И везде.

Специфической песенностью и интересом к детскому языку, особенно «детской зауми», близок к Чуковскому Венгров. Но Венгров внесюжетен и не претендует на комизм. Его жанр — чисто песенный. Антропоморфизм, сказочность, сильная склонность к «чепушинке» не мотивированы у него комически, как у Чуковского, — и поэтому более педагогически опасны. У него не ироническая, а лирическая мотивировка; лиричностью выделяется Венгров на фоне современной — слишком часто суховатой — детской литературы; однако, его лиризм часто соприкасается с сентиментальностью.

Приведу одно из лучших его стихотворений:

Есть такая палочка,  
Палка-застукалочка —  
Застукалкой постучишь,  
Вылетает синий чиж.  
Чиж-чиж-чиж-чиж!  
У чижа, у чиженьки  
Хохолочек рыженький.  
Чиж-чиж-чиж-чиж!  
А на лапке маленькой  
Лапоточек аленький.  
Чиж-чиж-чиж-чиж!  
Чижик знает песенку  
Про мышат и лесенку:  
«Как по лесенке гурьбой  
Лезли мыши в кладовой.  
Лесенка упала —  
Покатались малые:  
В кладовой  
Визг и вой —  
—Ой, ой,  
Ай!»

Помимо обычных «детских тем» Венгров стремится обрабатывать и актуальные темы современности. Но производственная тема у него проваливается; «песенный» поэт — он не владеет техникой описания, не умеет быть конкретным. Получаются такие вещи:

Ну-ка, братцы, быстро  
Приналяг да выстрой!  
Ну-ка, братцы, дружно,  
Дружно, как нужно!  
Ну-ка, братцы, враз!  
Вот теперь как раз!.. и т. д.

*«Строят».*

Поэтому, удачнее и здесь «песенные» вещи; но в революционной книжке Венгрова особенно заметна и неприятна сентиментальная манера, идущая корнями в дореволюционную детскую поэзию; так в сельскохозяйственной теме у него «пшеничка», «пашенка», «колосики» и т. д.:

Нынче хлеб — колосики  
Не густой, не густой!  
—А у нас густосенький  
Золотой, золотой!

Иную линию фольклора культивирует Шварц. Его привлекает не песенный, а театрально-сказовый фольклор. Он преимущественно разрабатывает «раешник» — форму особенно легко вбирающую фразеологию и интонации живой речи.

«Шум, гам, давка, что ни шаг, то лавка. Постой, не беги, погляди сапоги; не торгуйтесь, гражданин, здесь не частный магазин, рядом стоит то же, да из собачьей кожи. Не толкайтесь, мадам, а ты гляди по сторонам! А вот, гражданки, горячие баранки!»

## 5.

Вот, кажется, и все поэты, обладающие хоть какой-нибудь творческой самостоятельностью. Я пройду мимо поэтов, лучше или хуже усвоивших методы и технику «открывателей», — пишущих вполне культурные или терпимые стихи, но не продвигающих детскую поэзию вперед ни на шаг. Цель этой статьи не обзорная, а для постановки проблем культурные или просто грамотные подражатели не дают материала. Но за немногими поэтически грамотными стоит «масса» детских поэтов, творчество которых дает критику обильные возможности постановки проблем. Только это будут уже совсем иные проблемы: не художественного метода, но художественной грамотности и честности.

Любопытен вопрос о традициях. Рядовой детский писатель хотя и воспринял некоторые приемы Чуковского и Маршака, но воспринял чисто формально, не как методы художественного преломления мира, а как случайные «приемы». По существу же старое «сюсюканье» цветет полным цветом.

Начать хотя бы с невероятного злоупотребления уменьшительными и ласкательными формами слов. Этой болезнью страдают и далеко не рыночные писатели. Мы уже видели, что ей болен даровитый Венгров. Небесталанная, в общем, поэтесса Саконская «словечка в простоте не скажет»: палочка, мячинька, мыльце, язычок, подсолнушки... Как будто так говорят дети, а не взрослые, принижающиеся до них!

Но это бы с полгоря. Куда хуже, что поэты, явно и нестерпимо фальшивя, выдумывают, как в старое время, специально «детские» темы, положения и чувства, — и как неряшливо, как неправдоподобно выдумывают, как оскорбительно для детского чувства и сообразительности!

Вот типичное стихотворение:

Не влезает валенок  
На ногу, на Ванину.  
Как он ни старается  
Все не надевается!  
Поглядел, а в валенке  
Рыженький клубочек:  
Сонный Мурка маленький  
Вылезать не хочет.

*А. Барто «Котенок».*

Вы представляете себе эту картину? Котенка изо всех сил давят ногой, а он не пищит, не царапается, остается сонным и вылезать не хочет. И вот это типично: выдумываются какие-то совершенно нелепые положения, лишь бы на них был штамп того, что до революции считалось «детскостью».

Рассердился козел на капусту,  
Что растет больно густо,  
Да со всех рог  
И поддел вилок!  
А хозяин увидел  
Козла жердью обидел.

*С. Федорченко «Сам виноват».*

Этот вот козел «рассердившийся на капусту», да еще за то, что она «растет больно густо», — это ли не пример канонической в старой детской литературе нарочито нелепой мотивировки действий. Козел стал бодать разных животных, его опять «обижали жердью» и дело кончилось так:

Кричит козел: «бэ-э!»  
А хозяева в избе  
Меж собою говорят:  
«Сам виноват!»

Я не знаю, неужто читатель не чувствует фальши этого разговора крестьянина с женой о козле, как о нашалившем и наказанном ребенке?

В построении, в описании, в интонациях — все тот же нарочитый, приторный, якобы детский алогизм.

Не долог волос,  
А какой крепкий голос!  
Не велик осел силой,  
А как глотку разинул.

*С. Федорченко.*

В одних этих «а» какая концентрация культа бессмыслицы! Словно детям свойственно думать, что у кого длиннее волосы, тот громче кричит, а кто сильнее, у того пасть больше.

В немногих статьях и декларациях, где отмечается этот культ бессмыслицы, линия таких поэтов, как Барто и Федорченко, ведется от Чуковского. Мне думается, что это не вполне верно, и что ошибка, делаемая здесь, показывает недооценку критикой педагогической вредности поэтов типа Федорченко. Действительно, в противоположность школе Маршака, и у Чуковского, и у Федорченко — культ алогизма. Но в то время, как Чуковский нарочно отклоняет свои положения от действительных на 180 градусов и цель его в том, чтобы дети *не верили*, не принимали всерьез того, что он говорит, — алогизм «школы Федорченко» — вкрадчивый, исподволь приучающий ребенка к нелепости, незаметно отклоняющий его от правильных представлений о мире. Здесь явно прослеживается связь с худшими традициями дореволюционной детской литературы, со «страничкой для маленьких» «Задушевного Слова», с идеологией особого детского мира интересов, нацело оторванного от мира взрослых, особой «детской» логики и особых чувств.

Впечатления этой особы писатели достигают фальсификацией эмоций и симуляцией логического расстройства.

Я характеризовал выше загадку Чуковского и Маршака. Загадка Федорченко особый жанр. Это загадка бессмысленная. Раньше загадки такого жанра назывались «армянскими».

Сверху птица,  
Снизу плотица,  
Посреди шумило,  
На нем людей сила.

Что такое? Попробуйте-ка угадать. Для «армянской» загадки основной признак, что ее нельзя отгадать. Пароход! Почему же на нем «сила людей»? (на ком еще «на нем» — на «шумиле»?) А это для рифмы, вместо «много людей». А почему сверху птица? Ну как же: воздух над пароходом, в воздухе могут быть птицы. А почему снизу плотица? Вода под пароходом, в ней разные рыбки плавают. Но почему же именно плотица? А чтоб труднее было отгадать.

Или:

По мокрой дороге  
Побежал безногий,  
Посреди сидит  
Позади кипит.

Предоставляю читателю догадываться, что это за странное существо, которое «посреди сидит, позади кипит».

Самое ужасное — когда эти выдержанно буржуазные поэты и поэтессы начинают «ловить момент» и писать, применяясь к требованиям школьных программ, «классово-выдержанные» книжки.

Вот характерный отрывок из книжки Остроумова «Почта»:

Писем целый мешок  
Приташил в Исполком.  
В Исполкоме письмо  
Распечатал Пахом.  
«Прочел он громко:  
Дедушка милый,  
Приезжай в Москву,  
Соберись-ка с силой:  
Видел я нынче  
Дешевый плуг.  
Жду. Целую.



Ванюша, твой внук».  
Мужики услышали,  
Сказали: «Верно!  
Землю сохою  
Пахать прескверно.  
Поезжай, Пахом,  
И для всех мужиков  
Закуп в столице  
Хороших плугов».

Поверят ли дети, что крестьяне до тех пор не думали о плугах и не справлялись о ценах, а услышав магические слова «видел я нынче дешевый плуг» — вдруг решили, что «землю сохою пахать прескверно» и все тотчас нашли деньги на плуги? Если поверят — тем хуже. Для взрослых никто не решился бы придумывать подобные нелепости, а тут подразумевается мотивировка «детскостью». Это «вдруг» особенно типично. Вдруг хилый мальчик, скинувший лишние теплые вещи, становится «здоровый да плотный», вдруг поговоривший с пионером беспризорник становится примерным мальчиком и т. д. Так традиционная «бесмыслица» и «ребячливость» обслуживают революционную тему.

Слышал Ли  
о далекой стране,  
где все хорошо,  
как во сне,  
где какой-то волшебник,  
маг  
революции поднял флаг.

*А. Барто «Китайчонок Ван-Ли».*

Смотрит из рамы Ильич на них  
добрым и ласковым взглядом:  
вот на больших портретах стенных  
он и Крупская рядом.

*А. Барто «Гудки».*

Писатель худших дореволюционных традиций только таким языком и может говорить о революции: маги, волшебники, счастливые сны, ласковые дедушки и бабушки на стенных портретах; все это даже почти не переодето. Право, предпочтешь уже откровенно

и стопроцентно бездарные стишки какой-нибудь Зак, которая так и валяет, не мудрствуя лукаво, по лозунгам:

Им отвечают смело:  
—Мы за рабочее дело  
Будем бороться всегда.  
Ура, ура, ура!!!  
Мне уже скоро семь лет,  
И Ильича завет  
Буду помнить всегда.  
Да!..

*«Как Паша провел первое мая».*

Каков способ обслуживания педагогического заказа у писателя такого типа? Программа по природоведению дает, скажем, тему: о вечном круговороте воды, испаряющейся, сгущающейся и вновь падающей на землю. С. Федорченко берется за эту тему. Она перекладывает страницы учебника в стихи, заменяя для живости точные выражения звукоподражательными междометиями. Конечно, привешивание этих междометий к обобщенно-научной теме оказывается нелепым:

Ручей в реку шлеп!  
Река в море хлоп!  
Туман каплю хап!  
Ветер тучу цап!

Но этого недостаточно для «художественности» изложения. Каждый раз, как в дожде падает капля, круговорот которой прослеживается, появляются строчки:

Здравствуй, капелька!  
Здравствуй, маленькая!

Это похоже на Чуковского:

Расти, туфелька моя,  
Расти, маленькая!

Но если можно понять нежность девочки к своей маленькой туфельке, то нежное отношение к капле воды, ничем не отличной от миллиона других, к капле, тождество которой в круговороте

парообразования и разжижения лишь условно постулируется в методических целях, — эта сентиментальность, приложенная к метеорологической теме — это уже действительно невозможная фальшь.

Я нарочно взял в пример одну из лучших книжек Федорченко («Ну-ка кто конец найдет»). Из нее читатель все-таки хоть что-нибудь узнает, между тем как из громадного количества книжек о «зверюшках» (основной жанр Федорченко) абсолютно ничего нельзя вынести. Несколько примеров. О барсе узнаешь следующее:

Барс — зверь жестокий,  
Живет на юго-востоке.

На юго-востоке чего — неизвестно. Рифма есть — и слава богу!  
Вот описание крокодила:

Брюхо как бочка,  
На брюхе зубочки,  
На боках рубчики,  
На спине зубчики,  
Сам с бревнище,  
Во рту зубища,  
Лапы жабы,  
Слезы бабы.  
Будто и так,  
Будто и не так.

Еще проникновеннее изображен нырок:

Оттого зовут нырка нырком,  
Что ныряет он и вплавь и кувырком,  
И передом и задом  
И как ему только надо.  
И как ему только угодно,  
Ныряет по всякому, свободно!

Что говорить, содержательное описание! О нырке узнаешь, что он ныряет. Впрочем, несмотря на бессодержательность дело не обходится без нелепостей. Как это нырок ныряет задом? Вечные ошибки в природоведческих темах — естественное следствие халтурного отношения к теме.

Бессодержательность, штампы, неверность сведений, неправдоподобие, бессмысленность — конститутивные признаки халтурно-приспособленческой группы (после сказанного выше я имею право

применить такой термин). Но творчество поэтов этой группы характеризует еще невероятно низкий уровень литературной техники.

При высоких достижениях нескольких мастеров уровень рыночной стихотворной детской книжки у нас неимоверно низок. Ни одна провинциальная газета не напечатает таких виршей, какие печатаются крупнейшими детскими издательствами и рекомендуются видными педагогическими учреждениями.

Я отмечу несколько наиболее заметных признаков халтуры, беря примеры, — чтобы не потопить в них статью, — только из книжек Федорченко и Барто. Преимущественно их стихи приведены мною для характеристики приспособленчества и связи с дореволюционными традициями, — низкий художественный уровень поэзии, связанной с этими традициями, убедительнее всего показать на их же стихах. Выбор именно этих поэтесс обусловлен тем, что это авторы с огромной продукцией, среди аналогичных поэтов наиболее видные и рекомендуемые.

Вот вкратце эти особенности:

1) Непонятность и неправильность оборотов и согласования, ненужные слова, вставленные только для размера или для рифмы: тяжелая расстановка слов.

Как одна вверх птица,  
Другая наземь садится.

*Федорченко.*

Это значит: «Когда одна птица подымается вверх».

С барабанов  
Уши вянут

*Федорченко.*

Это значит: «От барабанного боя».

Заблеяла овца:  
Не кусай меня с конца!

*Федорченко.*

С какого конца?

Приздумался Николка,  
Для чего-то в нос залез.

*Барто.*

В чей нос залез мальчик?

А карман *тот, как на грех,*  
Был *совсем не без прорех.*

*Барто.*

Это значит только: «А в кармане была прореха».

А ленивым порку  
Там дают без конца.

*Барто.*

А в небе парят,  
Смотри-ка скорей,  
Двадцать подряд  
Стальных журавлей.

*Барто.*

Характерно так же злоупотребление звукоподражанием: за звукоподражательные выдаются любые звуки, помогающие срифмовать строчку:

Тю-ли, Тю-ли,  
Все заснули.  
Чри-чи-клю,  
Чищу клюв.  
Ци-вит-чу,  
Засвищу;  
Чо-чо-чо-чо-чочь  
В ночь.

*Барто «Ночь».*

2) Искажение слов для рифмы или размера. Примеры из Федорченко:

А на деле  
На верблюдовом теле  
Не горба,  
А для корму *торба*.  
На солнышке хрюшка  
Улеглась вверх *брюшком*.  
Впереди голова  
Орать *здоровая*.  
От зари до зари  
Летают *колибри*.  
Бурые медом ведают  
Белые рыбки *снедают*.  
Что это на дороге?  
На головушке *роги*.  
Вместо носа выращены  
Пятачки с дырочками.

3) Расхлябанные размеры, формально «свободные», в действительности без всякого ритмического импульса.

Сделана кухня в вырытой яме,  
Поставлен котел туда медный,  
Будут ребята готовить сами  
По очереди обеды.  
Поднят флаг. Закипела работа.  
Утром заняты все уборкой.  
Пошел за водой кто-то.  
Речка близко — внизу под горкой.

*Барто «Пионеры».*

Такие стихи невозможно запомнить и трудно прочесть. Здесь резкое отличие от школ Маршака и Чуковского, у которых при частых сменах размера всегда сохраняется единство и сила ритмического импульса. Все халтурщики пишут преимущественно таким «верлибром». Он позволяет вводить в стих отрезки фраз любой длины и избавляет от всякой метрической организации слова.

4) Неряшливые рифмы, формально «вольные», в действительности не дающие ощущения созвучия: затукал — хрюкать, кобчик — очень, мышка — слышно (Федорченко), раскатились — крылья, запевало — воевали, молотом — желтое (Барто) и т. п.

Сказанного, думается, довольно, чтобы обратить внимание на вредность поэтов разбираемой группы с точки зрения развития речи, художественного и вообще умственного развития ребенка.

Считаю неуместным перечислять поэтов, входящих в эту группу, кроме послуживших мне материалом для разбора; говорить о каждом отдельно я не могу, а простое перечисление было бы здесь бездоказательной дискредитацией. К тому же книги их говорят сами за себя, а цель моей статьи — не регистрация «овнов» и «козлиц», но указание достижений, опасностей и возможностей детской поэзии.

*Михаил Малишевский*

## О ПОЭЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

*Впервые опубликовано в: Детская литература. 1935. № 2.  
С. 7–15<sup>1</sup>.*

Среди многообразных родов литературы для детей всех возрастов необходимо выделить стихотворную литературу. Она занимает особое место в силу своих специфических художественных свойств.

Едва ли кто-нибудь из серьезных школьных и дошкольных работников мыслит стихи для детей как упрощенный вид стихотворений для взрослых или как тот же рассказ, только рифмованный и ритмически звучащий.

Чрезвычайно важная проблема стиха для детей не является прямой задачей настоящей статьи, в сущности посвященной лишь обзору стихотворного материала четырех лучших детских журналов: «Чиж», «Еж», «Мурзилка» и «Пионер» за 1934 г. Но все же необходимо сделать несколько предпосылок и наметить несколько вопросов, которые явились бы своего рода экраном, освещающим критические замечания обзора.

Нужно со всей силой подчеркнуть неотделимость формы и содержания в стихотворении. То, что на первый взгляд кажется только ритмической и звуковой формой обыкновенного рассказа, — в полноценных стихах является неотъемлемой стороной содержания. Эта сторона не внешне окрашивает или — еще хуже — украшает содержание, но качественно изменяет его, выявляет иные свойства воздействия на детей и вызывает у детей работу восприятия иную, чем это делает рассказ. Сравним их.

Отбросим стихотворную «форму» у ряда шуточных стихотворений для детей младшего возраста, например, считалок, необязательно заумных. Даже в тех, где налицо вполне развитой логический смысл, мы все-таки не получим рассказа. Как перевести на прозу:



Раз, два, три, четыре, пять,  
Вышел зайчик погулять.  
Вдруг охотник выбегает,  
Прямо в зайчика стреляет.  
Пиф-паф, ой-ой-ой!  
Умирает зайчик мой.

Наивно заключать, что здесь в стихотворной форме «рассказывается» о судьбе бедного зайчика. Здесь стихотворение органически связано с процессом игры, и его содержанием является содержание игры.

Эта связь выражается в самом факте стихотворения, а не в рассказе о зайчике, смертью своей так близко совпадающего с выходом из круга одного из играющих. Если такое совпадение есть — тем лучше. Но оно необязательно. Можно без ущерба для игры отнять рассказ о зайчике, но невозможно отнять факта ритмически звучащего стихотворения. В содержание игры стихотворение входит более своей речевой, ритмически организованной стороной чем фабульной.

Но и во всяком фабульном полноценном стихотворении ритмо-речевая сторона остается тем же фактором содержания. Скучная фабула стихов для младшего возраста выдвигает на первый план складность и звучность содержания.

Таковы, например, песенки, прибаутки, игровые песенки, загадки, шуточные стихотворения, шаржи вроде «Английской песенки» Чуковского («Чиж» № 1), где характерное слово «скрюченные» многократно повторяется почти в каждой строчке то как логическое, то, наоборот, как явно нелогическое определение самых различных вещей: в скрюченном доме живут скрюченные мыши. Ритмической настойчивостью этого одного слова здесь создается основное ощущение того, что предметы все сжаты, скрючены, комично-уродливы, хотя зрительной картины, например, скрюченного дома, может не возникать, тем более картины сюжетной, связной.

Ритмо-речевая сторона фабульных стихов для среднего возраста играет большую роль, особенно в стихах романтических, в сказках, в балладах. Ритм в сказках Пушкина, даже такой внешне неустойчивый, как в «Сказке о рыбаке и рыбке», создает ощущение напряженного и приподнятого движения рассказа.

В стихах для старшего возраста большую роль начинает играть фабула. Но и здесь ритмо-речевые стороны не только служат четкой

формулировке всех частей фабулы, но насыщают ее действенной живостью, действенным лиризмом, которые гаснут или исчезают вовсе, если мы попытаемся содержание стихотворения передать в прозе.

Живое и концентрированное содержание, данное в образной и легко запоминающейся форме, делает стихи одним из важных факторов воспитания детей. Как всякое произведение искусства, стихи проникают в самые потаенные уголки сознания. Музыкально-осмысленное слово возбуждает и активизирует мышление. Стихи развивают навыки ребенка и организуют его самого на овладение ими. Это особенно относится к стихам для дошкольников. Здесь стихи оказывают влияние и на склад характера, и на склад самого сознания. Не давая распространенных мировоззренческих установок уже в шутках, загадках, они готовят качество подхода к явлениям, качество мировоззренческого склада. Они создают базу для дальнейших навыков и помогают вырабатывать вкус.

В стихах для среднего возраста выделяется их роль в формировании сознания ребят. Здесь содержание формируется в развернутых конкретных системах. Эти стихи диспетчерски указывают пути мышлению и восприятиям.

И, наконец, в стихах для старшего возраста выделяется роль своего рода фермента, органически углубляющего фиксацию основ мировоззрения. В этих стихах установки и сведения даются на базе сжатого, но глубоко развитого образа.

Не вдаваясь в подробный анализ организующей роли стихов, следует все же подчеркнуть дальнейшую необходимость их пристальной дифференциации не только в возрастном, жанровом и тематическом отношениях, но и в отношении применимости к тем или иным складам детского характера и ума.

Все это налагает особую ответственность одинаково на авторов и издателей детской стихотворной литературы.

Вопрос «детскости» — самый основной и к тому же большой вопрос.

Прочитанное стихотворение должно усваиваться ребятами без остатка. Не должно быть ничего, что бы воспринималось не сразу из-за неясности содержания или нечеткости формы. При этих условиях перед детьми можно ставить большие проблемы и сообщать высокие знания. Сверх того, стихи должны быть действенными. Стихи, которые не возбуждают активного отклика, дают на психику бесполезно воспринятым грузом. В больших дозах они причиняют серьезный вред.

Стихи, которые можно без ущерба для впечатления рассказать своими словами, не выполняют своего назначения. Их стихотворная оболочка не растворяется в сознании. Такие стихи лучше превращать в рассказы.

Форма в стихах должна привлекать внимание к мысли и образу, которые она выдвигает в особо доходчивых и категорических формулировках. Ребята должны радоваться стихам, забавляться ими, играть ими, как игрушками, вооружаться, как оружием, любоваться, как картинками. Стихи должны сами собой запоминаться и в дальнейшем самопроизвольно возникать в сознании как формула жизни и как некое удовлетворение найденным решением предстоящего действия. Сообразно с этим встает вопрос о качестве жанров для детей каждого возраста, о выработке новых жанров, о способах подачи «взрослых» стихов детям, особенно старшим, о переработке взрослых стихов для детей младшего возраста.

Нужда в стихах велика. Достаточно вспомнить, что более 80 % начинающей литературной молодежи пишут стихами. Ребятам легче оформить свои впечатления именно в стихах, где конкретная мысль органически сочетается с ощущениями. Организовать мысль в форме изложения — это следующий этап.

С другой стороны, дети требуют стихов, готовых и образцовых. По территории Союза немало еще уголков, где за отсутствием детских книжек единственным чтением для детей оказывается номер случайно попавшего журнала. Одно-два стихотворения в нем некоторое время являются единственными представителями детской поэзии. Они не могут быть универсальны, но они не должны быть случайны и во всяком случае обязаны быть высококачественными, к какому бы жанру и возрасту ни относились.

Ребята требуют стихов многообразных. Младший возраст не должен забавляться одними легкими безделушками. Ему нужна и серьезная лирика, но в доступных темах и формах. Ребенок не может любить одних кукольных зверушек да безобидное солнышко. Сказка Маршака «О глупом мышонке» показывает, как в доступной форме и привычными персонажами можно по-серьезному, со стороны непосредственного художественного впечатления, подвести детское сознание к освоению многообразных явлений мира.

Стихотворения-рассказы для среднего возраста, особенно на темы технические и исторические, должны перестать выглядеть бюрократическими отчетами. К этому близки, например, стихи Таракховской «Метрополитен» («Мурзилка» № 11) и Вельде «Аварийная машина» («Чиж» № 1). Попытка сделать их сюжетными

не изменила сути дела: бюрократичен сам сюжет. А он должен быть лиричен, романтичен, по-настоящему эпичен или, наконец, просто повествователен, но с должным пафосом. В этих стихотворениях прежде всего ощущается непроницаемая стена между автором и тем, что он описывает. Получается скучная передача самых общих и самых внешних черт явления. Такие стихи мало способствуют развитию детей.

Задача детского писателя — спуститься на уровень детского восприятия, но не останавливаться тут, как это делают многие, а, захватив внимание читателя, поднять его мысль на высшую ступень, умело показав явление полностью, но с тех сторон, которые доступны возрасту.

Некоторые же авторы неправильно понимают эту задачу. Часто они ограничиваются тем, что лишь спускаются на уровень детского восприятия и остаются на нем (в свою очередь этот уровень часто оказывается уровнем восприятия мещанского ребенка). В таком положении автору приходится полное понимание взрослого подменять искусственно детской ограниченностью. Отсюда авторы не в состоянии выбирать, с какой стороны следует подавать явления, карикатурно кургузят и опустошают его, подчас до полного искажения. Примером может служить стихотворение Несветова «Воздушный великан» («Мурзилка» № 11). В нем трудно узнать самолет «Максим Горький», тем более историю его создания. Многие места выглядят пародией. Автор гуляет по парку:

Вдруг я вижу, за прудом  
Двухэтажный красный дом  
В красном доме за столами  
Люди заняты делами.  
Все рисуют, все спешат!  
Все бумагами шуршат.  
Впереди стоит кудлатый,  
Чертит палочки, квадраты.  
А за ним сидит другой,  
Чертит линии дугой.  
.....  
Инженеры, сидя в зале,  
Мне оказали из окна:  
Мы рисуем в этом зале  
Великана-летуна,  
Мы рисуем  
Самолет

.....  
Говорящий (?) самолет.

Так «упрощенно» проектную работу едва ли представляют дети даже тогда, когда сами «чертят палочки, квадраты» своих рисунков. У них это серьезнее. Не лучше описан процесс постройки самолета, например:

Прихожу я на завод.  
.....  
Непонятное творится.  
Сотни лиц,  
Сотни рук,  
Всюду звон,  
Всюду стук.

Дальше вздорная фантастика: на площади «кони, лошади без счету» безуспешно тянут самолет за хвост. Моторы самолета сильнее и перетягивают.

Кони дрыгают ногами,  
Кони едут на боку...

Дальше, снова потуга на описание:

По гиганту я иду.  
.....  
Вот три глаза у гиганта,  
Три гляделки-сверкуна.  
.....  
Вот печатная машина  
Загремела и пошла.

Наконец, чтобы «образно» представить величину «Максима Горького» автор превращает его в своего рода авиаматку, на хвосте которой налету

Примостился АНТ бедняжка,  
Словно малый воробей.

Стиховая сторона этого произведения не отстает от фабульной. Ритм исчерпывается припрыгиванием строчек, притупленных бледненькой рифмой. Ни интонационная мелодия, ни гармонизация звуков автором в расчет не принимаются. Разве кое-где формальная

завитушка, лишний раз обличающая поэтическую беспомощность, например:

А за ним, хвосты  
влача,  
Остальная ты-  
сяча.

Здесь не учтены ни ритмическая инерция предыдущих стихов, ни органичность ритмической волны самих строк, стих рубится по живому месту. Автор, видимо, полагает, что ему, подобно Брюсову, удалось сделать из одного слова две рифмы. Но, в отличие от брюсовских, рифмы нашего автора, попав на слабое место в стихе, искусственно разрубленном, звучать не могут, а каждая пара строк естественно сливается.

Другое дело у Благиной в стихотворении «Марш» («Мурзилка» № 1).

Ударники учебы мы  
Все,  
Все,  
Все.  
.....  
Ребята зарубежные  
Слы-  
ши-  
те.

Здесь благодаря заданной инерции, каждый слог вполне самостоятельная часть стиха.

Впрочем и Благина далеко не отвечает требованиям, предъявляемым детскому автору. Очень часто вместо избрания жанра и метода, доступных пониманию возраста, она, как и многие авторы, опустошает и упрощает их до искажения. Такова «Песенка-бесконеченка» («Мурзилка» № 8), где образность взрослого стихотворения автор прокрустирует на детский жанр.

Недоучет требований возраста, жанра, темы и формальных приемов стихотворения приводят к широко распространенной ошибке псевдодетскости и сюсюкания всевозможных родов.

Этому благоприятствует целый ряд моментов. Ни одна из редакций рассматриваемых четырех журналов не имеет четкой поэтической программы. В каждом комплекте журналов чувствуется, что

многие из стихотворений напечатаны «на пробу», другие случайно, третьи в силу традиции дореволюционных журналов, четвертые по недосмотру. Стихотворные отделы не организованы, чувствуется растерянность. Более того, не все редакции уверены, в каждом ли номере нужно помещать стихи.

№№ 2, 7, 9, 10, 11–12, 13, 16, 17–18 «Пионера» вовсе не содержат стихов, а №№ 4 и 14 — только детковские стихи. «Еж» не помещает стихов в № 5 и 7, а в № 4 и 6 помещает только детковские. Наиболее систематичен «Мурзилка». Здесь в каждом номере — два-три стихотворения. В «Чиже» стихи печатаются неровно: от одного до четырех стихотворений в номере.

«Чиж» более других журналов рассчитан на определенный возраст, возраст «Мурзилки» выглядит каким-то неопределенным, младше-средним. Также неопределенен возраст «Пионера». В нем попадают стихи и для младшего возраста: Дека «Кто из двух» (№ 15), Введенского «Володя Ермаков» (№ 21). «Еж» вовсе не имеет возраста. В нем можно встретить все: и комсомольскую «Песню» Прокофьева (№ 2), и стихи Лихарева для среднего возраста (№№ 2 и 10), и стихи Введенского для младшего (№ 2). Зато детковские стихи «Ежа» в большинстве серьезные, взрослые и интересные, в чем сильно ему уступает «Пионер». «Чиж» детковских стихов печатает мало, а «Мурзилка» не печатает вовсе. При отсутствии твердой художественно-педагогической установки это едва ли нужно считать большим недостатком.

Комментарии к детским стихам в «Пионере» слишком внешни и мало доходчивы, хотя с ребятами старшего возраста можно говорить серьезнее. Другие журналы комментариев не дают; для младшего возраста труднее найти педагогическую установку, не опасаясь портить художественное чутье детей мертвыми правилами стихосложения.

Из авторов «Чиж» уверенно предпочитает Маршак, Чуковский и Введенский. В «Мурзилке» чаще других встречаются Барто, Благинина, Александрова, Андриевская. «Пионер», видимо, склоняется к перепечатке классиков, но не чужд и «детских» опытов «взрослых» современных поэтов. У «Ежа» определенных авторов нет.

Ни одному из журналов не удалось выявить ни одного нового детского жанра. Там, где нет повторения дореволюционного пройденного (Введенский — журнал «Чиж», Андриевская, Залетаева — журнал «Мурзилка» — и многие другие авторы), там мы встречаем серьезные попытки овладеть этим пройденным, например

у Благиной («Мурзилка»), и настойчивые поиски новых жанров у Александровой («Мурзилка») и особенно у Чуковского («Чиж»). Но эти поиски пока еще не дали ощутительных результатов.

Со стороны идейно-политической насыщенности стихов «Еж» занимает первое место. Его немногие стихи почти все посвящены актуальным темам современности (Лихарев, Маршак, Погореловский, Прокофьев). Эти же темы в «Пионере» не производят впечатления организованного подбора (Асеев, Светлов, Долматовский). Стихи «Мурзилки» в целом идейно расплывчаты и пестры. Свобода тем и установок выглядит лабораторной. «Чиж», не раскрывая двери прямо в политическую тематику, как «Еж», ограничивает внимание дошкольников сказками, шутками, рассказами. Работа педагога более всего заметна в «Чиже», тогда как в «Еже» она заменена работой агитатора. «Мурзилка» выглядит каким-то вольным педагогическим семинаром: каждый по-своему учится учить детей, **но учит активно**. «Пионер» совсем не освоил своего читателя, и педагогическая сторона его пассивна.

Художественная сторона стихов «Мурзилки» наиболее определена. Почти все его стихи средние по качеству, с небольшими отклонениями в сторону удач (Александрова) и неудач (Барто) в плане жанровых исканий. Самый неустойчивый в художественном отношении — «Пионер». Чувствуется, что мастерское стихотворение Багрицкого «Песнь о четырех ветрах» (№ 8) принято к печати только потому, что оно было под рукой, так же как и стихотворение Долматовского «Война и мир» (№ 1), свежее по замыслу, но нечеткое по содержанию и смутное по форме. Мастерство остальных стихотворений — между этими двумя полюсами.

Если художественная неустойчивость «Пионера» объясняется отсутствием единства требований к автору, то в «Еже» вовсе не ощущается никакой установки.

Журнал содержит самые разнообразные по качеству стихи, преимущественно слабые. Даже опытные авторы помещают здесь менее удачные свои стихи: Прокофьев (№ 2), Введенский (№ 8). Однако почти те же поэты, представленные шире в «Чиже», выступают во всей полноте своего художественного опыта (например, «Черный кот» (№ 2) и «Птички» (№ 3) Введенского). Полноценны и все стихотворения Чуковского. «Чиж» наиболее требователен и внимателен к качеству стихов.

Рассмотрим некоторые стихотворения главным образом со стороны их попытки приблизиться к возрасту, современности и, следовательно, новому жанру.



Лихарев удачно нашел форму стихотворного рассказа для младшего и среднего возраста. Простыми, но полноценными словами в скупых чертах он спокойно излагает «Допрос пленного буденовца» («Еж» № 2):

Он в длинной шинели,  
Осанка горда.  
На шлеме высоком  
Сверкает звезда.

Короткие стиховые волны способствуют четкому восприятию картины, политический смысл которой широко распахнут, не будучи нигде назойливым. В стихотворении «Беседа» («Еж» № 10) Лихарев менее образно и слишком многочисленно рассказывает о пользе военных собак:

Веселый пинчер-доберман  
Служил у нас в полку.  
Была в нем преданность друзьям  
И ненависть к врагу.

К сожалению, в стихотворении много строк, тяжелых для произнесения. Не урезывая тему в объеме, Лихарев берет ее в немногих основных чертах. Основные черты он сохраняет и в многообразном ритме баллады, отказываясь от обычных в английской балладе ритмических вариантов стиха.

К простоте Лихарева пытается приблизиться Светлов в стихотворении «Ветер» («Пионер» № 19). Ветер облетает пионеров всего земного шара. Автор тоже берет очень простой стих, но, пытаясь освободиться от «взрослых» условностей образов, застревает в оболочке внешних традиционно-«детских» представлений.

Разгоряченны лица,  
чаще сердец удары  
У пионера Фрица,  
у пионерки Клары.

Асееву в «Пионерском утре» («Пионер» № 5–6) удастся глубже войти в детскую тему об организаторской роли детского радиовещания и повести за собой читателя. Автор не отказывается от своей манеры письма, но пользуется лишь немногими ее сторонами:

По утрам,  
по утрам,  
Разрывая тишь молчанья,  
Кто приходит в гости к нам?  
Голос радиовещания.

Но до ребят вряд ли дойдет такой «взрослый» образ, как:

День открыл свой свежий рот,

попадают и невнятные строки, например:

Потому ребятки  
Жили в беспорядке,

или:

Все заботятся о нем,  
На него всех дней затраты.

Прокофьев в «Песне» («Еж» № 2) вовсе не понял детской специфики. В попытке найти возрастную установку он снизил прием письма до неловкой и путаной стилизации то под детские стихи, то под песню. Стихотворение оказалось упрощенским и решительно неудачным в художественном отношении. Например:

Едут, едут комсомолцы  
На родимый (!) Дон.  
.....  
Как прошли леса и реки  
через цепь лужков (?).  
Сколько найдено навеки (?)  
Молодых дружков (?)

Казалось бы, Благининой в «Песне о героях» («Мурзилка» № 6), посвященной эпосе челюскинцев, удалось разрешить вопрос о героическом стихотворении для среднего возраста. Действительно, автор почти всюду держится на высоте пафоса и настойчиво изображает непреклонную волю героев, их презрение к опасности и организующую уверенность в победе. Но в образах много декоративного, например:

Шел ветер на ветер,  
пурга на пургу,  
И мрак — на стынувший мрак.  
И плыл пароход —  
в пурге,  
в снегу,  
И встал на вахту моряк...

Однако есть в стихотворении неплохие строки, действительно напряженные:

Пилот у руля привстал  
И крикнул в бурю, в норд-ост, в туман:  
—Ты будешь наш, океан!  
Я знак СССР на крыле несу,  
Я должен спасти — и спасу!

Автора увлекают формальные стороны баллады и, хотя он достиг глубины темы, но не использовал ее основных возможностей вширь. Наоборот, он каждый раз отталкивается от них на поверхность приема.

В стихотворении «Всюду май» («Мурзилка» № 4) Ивенсен разрабатывает тему, аналогичную стихотворению Светлова «Ветер» («Пионер» № 19). У Светлова в день пионерского праздника ветер (как обобщение) облетает все страны мира, посещая детей. У Ивенсен нечто подобное пытается делать... единичная туча. В течение одного календарного дня, 1 мая, эта злополучная туча естественно успевает побывать во множестве мест, делая самые невероятные зигзаги:

Проносилась над Шанхаем  
И над улицей австрийской,  
И над степью (?) австралийской.

Всюду все празднуют май, и потому туча всем мешает: и пионеру, и рабочему, и кишлаку, и каждый, вопреки солидарности, старается сбить эту тучу кому-нибудь другому, например матросы просят:

Ты отчаливай к земле —  
Май у нас на корабле!

Аул посылает:

Улетай ты за Кавказ.

Будто на земле и за Кавказом никто не празднует мая.  
Туча мешает праздновать май (?) и.... бойцам на баррикадах:

С баррикад кричал рабочий:  
—Слышишь, выстрелы грохочут?  
В мае битвы горячи,  
Ты нам ружья не мочи.

Автор, как ни в чем не бывало, устами «ребят» весело заканчивает свое произведение:

Не летай (!) из края в край, —  
Всюду мы встречаем май.

Это стихотворение — показатель того, как иногда наивность редакции рассчитывает на наивность ребят.

Почти все басни Андриевской («Мурзилка» № 2, 7) очень слабы. Композиция неуклюжа, язык тяжел, стих неповоротлив. Исключением надо считать остроумную басню «Находка» («Мурзилка» № 10), которая в значительной мере свободна от указанных недостатков. Занятен сюжет: ребята находят в лесу непонятные письмена, видимо, первобытного человека, которые оказываются просто безграмотной тетрадью их товарища.

Стихи Залетаевой несколько водянисты и безжизненны. Стихотворение «Носорог» («Мурзилка» № 10) — нелепая, немотивированная фантазия. Живее других — «Кот лежебока» («Мурзилка» № 7) и содержательнее — «Медведица» («Мурзилка» № 8).

Крайне неудачно стихотворение Высоковского «Мечтатель Яша и его строгий папаша» («Еж» № 9). В нем автор фантазирует так, что местами ребенку трудно разделить действительное от неправдоподобного. Ребятам ясно, что на дне моря растапливать льдом печку нельзя. Но живет ли слон «в бору», может ли слона обратить в бегство «свирепый осел», может ли слон попасть на «Новую землю» и плыть по «морю» — это требует от ребенка непосильных и ненужных размышлений, тем более что этот эпизод в стихотворении дан первым и заканчивается словами:

Я (автор — М. М.) эту правдивую  
Быль записал,

а установка на небылицу вскрывается лишь через пять строф в совершенно независимом эпизоде. Стихи легковесны во многих отношениях. В результате у автора Яша показывает отцу «теоремы», а отец почему-то их называет «немецким уроком».

Я три теоремы  
В тетрадь записал  
И тут мой папаша  
Суровый сказал:  
.....  
—Чудесно, проверим  
немецкий урок!

Когда фантазирует Чуковский, например в «Краденое солнце» («Чиж» № 6), то он сказочностью поступков животных подчеркивает реальность их образов, причем образ выражает одной какой-нибудь сильно преувеличенной, но всегда реальной чертой. Здесь такой чертой является, например, прожорливость крокодила, съевшего солнце, или сила медведя, измывавшего столь чудовищного крокодила. Отсюда выпуклость картины и головокружительные петли фантазии, но всегда в ярком аспекте действительности. Ничего подобного нет в стихотворении Высоковского, где все эти соотношения смазаны и исчезают вовсе.

Стихотворения Введенского тусклы и незанимательно поданы, например «Река» («Чиж» № 3), «Стихи о ветре» («Чиж» № 2) и особенно неудачна «Лагерная песня» («Еж» № 8). Но «Черный кот» («Чиж» № 2) и «Птички» («Чиж» № 3) удалась автору: первое выигрывает четкостью, а второе — неожиданным лиризмом.

Стихотворение Погореловского «Договор» («Еж» № 3) написано так, что оно может только разрушать ритмические навыки детей. Автор изрубил строки на куски до полного искажения стиха. Многие изолированные слова не имеют никакой ритмической опоры, решительно тяготея к соседним, и всякая попытка обособить их в чтении, декламационно, повисает в воздухе. Например, такие строки:

На оживье  
На юру  
Я соломы  
Наберу.

Первые две строки разбить можно, вторые явно сливаются, но расцезать их тоже можно. Это подчеркнет их тяготение друг к другу. Но дальше:

Постелю  
Помягче  
Стойло.  
Забелю  
Послаще  
Пойло.

Здесь просто ритмический ералаш. Слова сливаются по три. Единственным оправданием такого начертания и разруба могло бы служить удвоение медленности темпа, подчеркивающее особую заботливость о коне («Посла—аще», «помя—агче»). Но кто из ребят догадается, что дело в темпе, а не в ритме, как обыкновенно. Подобные раритеты, да еще в нерасшифрованном виде, нельзя преподносить детям. К таким тонкостям темпа (если это тонкость, а не грубая ритмическая ошибка) дети неизменно будут подходить с элементарным ритмическим навыком. Ритм-то и определит текст или безграмотный или как недоступный художественному восприятию.

Один из важнейших участков фронта детской литературы — это изображение самих детей и детской среды. Лучшим автором, освоившим эту тему, является Барто. Лучшие ее стихи-шаржи ясны и крепко подчеркнуты. Однако в них всегда просвечивала некоторая невыдержанность, нечуткость к художественным пропорциям и границам. Эта черта сильно мешала недавним новаторским поискам автора (книжка «Мальчик наоборот») и, наконец, привела к прямой катастрофе в последней ее стихотворной «Повести о том, как поссорились Левка с Людой и что из этого вышло» («Мурзилка» №№ 7–12).

Достаточно сказать, что повесть, распространенная на пять номеров журнала (№ 11 пропущен), содержит пока что две части и, очевидно, будет продолжаться в текущем 1935 г. Ясно, что такая повесть, да еще в стихах, должна быть фундаментальным произведением для ежемесячного журнала, событием в детской литературе и кладом для ребят.

Но Барто не учитывает, что ее излюбленный прием неожиданных поворотов действия, резких противопоставлений, игра словами и рифмой прекрасно достигают цели только в маленьких по размеру стихотворениях или вполне самостоятельных эпизодах. На этих,

лишь украшающих, мелких формальных приемах нельзя основывать ни повести, ни длительного стихотворения, нормально требующих сюжетного или просто композиционного единства. Нельзя приготовить нормального обеда из одних пряностей. Однако именно так выглядит эта повесть. Правда, в ней есть сюжет, но он играет решительно подчиненную роль. Острота украшающих изысков обязывает Барто к мелким, замкнутым членикам и очень слабой между ними связи в повести. Вследствие этого сюжет в качестве костяка рудиментируется, а каждый рифмованный сектор, наоборот, приобретает жесткость раковой скорлупы, заменяя собою костяк и сдерживая все жидкое содержимое повести. Это позволяет сюжету быть примитивным, прерывистым, аморфным и в целом еле ощутимым. Левка подвел на уроке Люду и попался. Левка хочет мстить. Видимо, в какой-то связи с этим один класс вызывает другой на соцсоревнование. Дальше — отдельные картинки из школьной жизни. Эпизоды, еще связанные с соревнованием, то вдруг появляются, то исчезают. Сознание с усилием подтягивает одну строфу к другой, отыскивая подразумеваемые связи. Многие эпизоды давно потеряли в памяти свою законченную форму от многостороннего склеивания друг с другом. Да в чем же, наконец, дело — спрашиваешь себя на каждом шагу. И так до последнего номера журнала.

Повесть не кончена, но как бы она ни кончалась, как бы автор задним числом ни пытался объединить обрубленные части, все же невозможно ни связно читать, ни логически продумать произведение. Прыгание всех этих острых изысков и ухищрений со строки на строку давно превратило их в однообразие долбящих капель.

Но этого мало. Вся повесть рассечена на мелкие главки с обширными подзаголовками, то нарочито отвлекающими от повествования, то его удваивающими, то нарочито сбивающими с него. Это еще больше дергает и утомляет читателя. Последнему сверх всего способствует назойливое разнообразие стиха, не всегда одного тона и одной силы, которое превращает ритм и звук в мертвое гудение занятого телефонного автомата. Вот пример:

Глава третья. В ней рассказано про А и Б. Это не те А и Б, которые сидели на трубе. Это третий А и третий Б. Третий А уехал в зоопарк, а третий Б обиделся на учителя, шумел на уроке, получил неуд по дисциплине:

На трамвае буква «Б»  
В Зоопарк умчалось Б.  
Б умчалось.

Что осталось?

Что осталось?

—А.

Собирались в Зоопарк,  
Но остались возле парт,  
вместо редкостных зверей  
Тетя Вася у дверей.

—Я зверей принес с собой  
в этой папке голубой...

.....

—Призываю

вас к порядку,

загадаю вам загадку.

Раз рыбак закинул невод, —  
вдруг вытаскивает неуд.

Кто из вас знаком  
с этим рыбаком?

В этих фразах, крепко прибитых друг к другу рифмами и типичных для повести, легко не заметить, что в подзаголовке уехал в Зоопарк «А», а в тексте «Б», что сперва «Б» «обиделся», «А» не «обиделось», а потом наоборот: «Б» «умчалось», «А» не «умчался». Только что говорилось о «зверях» в парке и тотчас же — «звери» в папке. Ради рифмы «порядка» появляется «загадка», ради «неуд» — «невод», ибо нет логики в том, чтобы с демонстрации зверей перескакивать на загадку без разгадки, в которой выдумывать «рыбака» ради «невода» с тем, чтобы иметь повод дальше долго и бесцельно играть столь любезным детям словом «неуд». Одно только жонглирование, пусть и мастерское, детскими обиходными словами и отдельными положениями при всем их изобилии далеко не создает стиля детского произведения. Эту ошибку допускают многие авторы. Показывая в искусственном соединении сумму родных детям черт, они показывают труп. И тем хуже, если таким произведением автор пытается возбудить живую любовь к труду.

Какую бы небылицу ни придумал Чуковский — она у него всегда живет. Он оживляет любой автомат. И дети любят жизнь, а не автомат. Маршак, так тот даже не может видеть вещи иначе, как в живой реальности. Об этом говорит почти каждое стихотворение этих авторов. И потому они хороши. Сила таких стихотворений в том, что они, взращенные образной мыслью, целостное переживание мастерски облачают в словесные картины. Причина же ошибки Барто и других авторов в том, что они, приготовив несколько кар-



тин, задним числом пытаются связать их и осмыслить. Такой прием не имеет ничего общего с методом «поэтических заготовок», которые используются к готовому случаю, а не создают самый случай.

Можно было бы отметить довольно много отдельных ошибок и неудач в повести Барто, как-то: логических неувязок, темных мест, неудачных стихов, плохо рассчитанных рифм и т. п., но не в них суть дела. Солидность автора позволяет их не касаться.

Среди молодых авторов для детей младшего возраста выгодно выделяется Александрова. Ее стихи, проникнутые живой лирикой, каждый раз привлекают своей свежестью и любовью. Их тематическая и формальная разработка внимательна и добросовестна. Александрова в должных рамках детского понимания пытается использовать некоторые, главным образом строфические, приемы взрослой поэзии, но на материале, привычном детям. Она менее других стеснена внешними традициями «Задуманного слова», хотя внутренне с ним связана подчас еще очень глубоко. Интимная теплота ее стихов местами оказывается слишком индивидуалистической и с внушительным оттенком мещанства. Лучшее из ее стихотворений — «Красные петлицы» («Мурзилка» № 2), наиболее слабое — «Борька» («Мурзилка» № 7).

Благинина в стихах для младшего возраста еще не сумела сочетать остроту приема с простотой изложения. Если ей это удастся в «Марше» («Мурзилка» № 1), в стихотворении с хорошей декламационной установкой и в бодром и веселом стихотворении «Огородная» («Мурзилка» № 9), то в стихах «Радуга» («Мурзилка» № 5), «Дождик» («Мурзилка» № 4) и особенно в «Песенке-бесконеченке» («Мурзилка» № 8), небрежной, видны глубокие следы внешнего и некритического усвоения дореволюционной детской литературы. Небрежность автора местами граничит с халтурой. Вот, например, подозрительный параллелизм следующих двух стихотворений:

*«Дождик»*

Дождик, дождик, не дожди,  
Хоть часочек подожди.  
Прыгни, прыгни солнышко,  
На мое оконышко!  
Погляжу-ка, побегу,  
Что творится на лугу.

*«Радуга»*

Дождик, дождик, не дожди,

Не дожди ты, подожди.  
Выйди, выйди, солнышко,  
Золотое доньшко!  
Я на радугу-дугу  
Полюбуюсь побегу.

В стихах Благиной часто отсутствует учет культурного уровня и запросов современных ребят. Не учитывает она и их требовательности. Например, автор хотел писать о дождике. Представилась лужа. Автор забывает о дождике и пишет о луже и притом так, как подвернулось под руку. Вот отрывок, продолжающий вышеприведенную цитату:

Я бегу-бегу-бегу,  
Вижу — лужа на лугу.  
Постою-стою-стою  
Возле лужи на краю  
Загляну-гляну-гляну  
В голубую глубину.

Это стихотворение во многих важных отношениях уступает другому, близкому ему по теме, но принадлежащему перу... 11-летнего деткора Глазуновой. Стихотворение «Ручеек» («Еж» № 4). Оно глубоко, любознательно, целеустремленно и поучительно и, кроме того, логично и непринужденно в изложении.

Вот из него отрывки:

Ручеек бежит, шумит,  
Искрами сверкает.  
А откуда (!) он бежит?  
Это я не знаю.  
По теченью вверх (!) пойду  
.....  
И тогда (!) узнаю.  
.....  
А нам это нужно (!) знать,  
Нам, юным ленинцам (!),  
И вот раз я пошла  
.....  
Передо мной болотце,  
А из этого болотца  
Ручеек и вьется.

Да и вообще советские дети-читатели, особенно пытающиеся стать авторами (а кто из любящих читать детей не мечтает об авторстве?), предъявляют к журналу неожиданно большие требования. Надо очень подумать, что может удовлетворить, например, 12-летнего читателя, который сам пишет такие, чуть ли не ломоносовские стихи (Катувльский «Хибины» — «Еж» № 4).

И встали горы горделиво.  
Ледник могучею лавиной  
Хибин преобразовал покров.  
Подперто озеро плотиной,  
Лежат мильоны валунов.  
Словно рубин эвдиамит,  
Как сахар белый, апатит.  
Темно-зеленый эгирин,  
Подобный стали пирротин.  
Иссиня-черный лопарит,  
Медово-желтый ловчоррит...  
Их сотни видов там лежат,  
Тая свой праздничный наряд  
Под выветренною корою.  
Во времена археозоя,  
В далекой юности земли  
Цветы кристаллов расцвели.

А ведь и ему нужна детская стихотворная литература. Он — нормальный ребенок.

Или стихотворение «Музыка» Капралова 11 лет («Еж» № 6). В предмете своей фантазии автор следует детскому журналу, но в характере фантазии Лермонтову:

Я сел за рояль, заиграл и запел,  
И сразу за тысячу верст улетел.  
Я пел о прекрасной, чудесной стране.  
Где черные негры живут лишь одни (одне — М. М.)

далее изображаются пальмы, бананы, львы, гиены, змеи...

А как они страшны, опасны... ой-ой!  
Я руки с рояля тихонечко снял,  
Голос затих мой, и я замолчал.

Эти примеры показывают, что дети в состоянии усваивать очень многое из пафосной и лирической стороны взрослого произведения,

даже если им малодоступна сюжетная и проблемная основа стихотворения, из которой они берут лишь случайные черты, и то наивно переосмыслив их по-своему, сообразно с возрастом.

Но стоит нам отобрать взрослое стихотворение, у которого тематическая сторона не затрудняет детей, то окажется, что самое взрослое стихотворение или отрывок становится классическим детским, вплоть до детей младшего возраста

Стихотворение Некрасова «Однажды в студеную зимнюю пору», или Пушкина «Зима. Крестьянин торжествуя», или «Гонимы вешними лучами» стали детскими, ничего не потеряв во взрослом пафосе и лиризме. Последнее стихотворение даже содержит образы, не сразу доступные детям: полевая дань, восковая келья. Ритмо-речевая организация этих стихотворений воспринимается детьми во всей глубине и сразу, надолго запоминается и легко самовоспроизводится памятью, каждый раз возбуждая полностью чувственную сторону содержания.

Мы же в специальных стихах для детей стараемся пичкать ребят какими-то лекарственными, отжатыми, обезжиренными произведениями, где с доступностью темы стараемся сочетать скромный пафос, наивный лиризм и поверхностные ситуации. Таково большинство стихотворений в наших журналах. Этот же налет чувствуется и на отборе из классиков. Но ребята тянутся к сочным и жирным кускам жизни, к фактам, насыщенным подлинной борьбой и глубокими переживаниями. В этом отношении не один Некрасов располагает достаточным количеством волнующих и поучительных стихов. Отобрать их и суметь подать — неотложное дело издательств. А пока что дети сами учатся у классиков, как умеют.

Помощь им со стороны рассматриваемых журналов невелика: «Зеленый шум» Некрасова, «Зима не даром злится» Тютчева («Мурзилка») перенесены на страницы журнала непосредственно из сейфов прошлого. Заслуживает внимания «Валерик» Лермонтова, где отрывки пришлось выбирать и предварять статейкой («Пионер»), очень помогающей пониманию. Но, к сожалению, отсутствует объяснение таких слов, как мюрид, намаз, ноговицы, гребенской, кунак, а их нужно было бы объяснить. Четыре-пять стихотворений в «Мурзилке», «Еже», «Пионере» (Крылов, Жуковский, Гейне) менее выделяются педагогическим влиянием. Отобраны они главным образом по признаку возрастной доступности фабулы.

Но нашим журналам ориентироваться просто на возраст нельзя. Наш советский ребенок обязывает к большему. Учитывая объ-

ективную доступность возрасту и круг специфических интересов детей, нужно не забывать особенности среды, окружающей наших детей, особенности психологии современных родителей и воспитателей, особенности их детства, а главное — учитывать свою, авторскую психологию и навыки собственного детства.

Детство взрослых проходило в дореволюционных условиях, побуждавших отрицать уклад буржуазной и мещанской действительности, которая в той или иной степени все-таки пропитывала наше сознание и навыки. Действительность побуждала мечтать или о невозможном или о таком лучшем будущем, реализовать которое могли лишь коренные революционные сдвиги. Все это накладывало глубокий отпечаток и на произведения для детей. Психика детей дооктябрьского времени нам понятна. Понятно и то, что незаметно для себя наши детские авторы протаскивают настроения, характер навыков, окраску мечты своего дореволюционного детства. Но советский ребенок — явление в корне новое; он мало изучен и нам, взрослым, не во всем понятен. Он не может мечтать о лучшей жизни, отвергая действительность, потому что наша действительность предоставляет ему все. Мы не должны отравлять его вредностью собственных навыков. Дело взрослых, освобождая себя от привычек прошлого, направить мечты и фантазию ребенка на дальнейшее совершенствование действительности, властелином которой он безраздельно является. Но для этого ребенок должен знать действительность такой, какая она есть на самом деле, и особенно с тех сторон, которые больше всего увлекают его в созидательную и радостную жизнь. Поэтому детский автор не может ограничиваться показом красивого пионерского шествия и осведомлением о транспортной пользе метрополитена. Через все это автор должен суметь раскрыть ребенку глаза на глубокую красоту нашей жизни.

К этому мы подошли.

### *Примечания*

<sup>1</sup> По стихотворным материалам журналов «Чиж», «Еж», «Мурзилка» и «Пионер» за 1934 г.

*Вера Смирнова*

## А. БАРТО

*Впервые опубликовано в: Книга детям. 1930. Вып. 2–3.  
С. 20–22<sup>1</sup>.*

Я беру просто формальное утверждение:

Барто — современный, советский детский писатель. И раскрываю в нем все смысловые скобки.

Я спрашиваю:

Что такое Барто как писательская личность?

Современный ли она писатель?

Советский ли она писатель?

Детский ли она писатель?

И наконец:

Насколько она — писатель, т. е. какова ее писательская квалификация?

Барто — писатель послереволюционный, выросший в условиях нашей советской действительности. Она — интеллигентка. Опыт ее беден, социальный слух еще мало развит, кругозор — семейный. Даже ее лучшая книжка «Братишки» не выходит за пределы «семейственности». Знания ее поверхностны. Она умеет ставить себе литературные задачи, но разрешает их слишком поспешно, недорабатывает материала. Начав с подражания всем от Некрасова до Маяковского, она в последние годы пытается найти себя. Самое ценное в ее багаже — литературная культурность, искренность, жизнерадостность и юмор. Юмор выручает ее там, где у нее не хватает воображения, выдумки, спасает ее от сентиментальности. По характеру того, что уже сделано, Барто — лирик-юморист, по возможностям она — сатирик, и, мне кажется, это — ее настоящий путь.

Тематически книги Барто делятся так: на 25 книг всей ее продукции: 7 книг на социальные темы («Пионеры», «Гудки», «Китайчонок Ван-Ли», «Братишки», «Первое мая», «Про войну», «Дом и домишко»); 4 книги — о городе («Красные шары», «Диковинки», «Тимкин день», «Кому чего»); 4 книги — о деревне («Ночь», «Шуркин гриб», «Тимкины дела», «Горки»); 3 книги — про птиц и

животных («Жара-жарища», «Песенки», «Солнышко»); 4 книги — нравоучительно-бытовых («Девочка чумазая», «Девочка-ревушка», «Как лучше?», «Лентяй Иваныч»); 1 — опыт профессиональных песен («Мы — моряки»); 1 — считалочка.

Что касается книжек «про птиц и животных», то, кроме некоторого формального мастерства, ничего нового Барто в них не дает. У Барто:

Солнце село. Нет жары.  
Вышла жаба из норы.  
Кожа пупырястая.  
Голова глазастая.  
Жабе на ужин  
Червячок нужен.

Еще из своего детства я помню:

Видно на ужин  
Жук ему нужен  
С усами...

Несколько книжек про деревню и про город — ряд картинок, совершенно статичных, аполитичных, бессодержательных и совсем не новых.

Можно было бы в большой литературе произвести отбор стихов на эти темы — уличные сценки, деревенские картинки, — книжка получилась бы сильнее и современнее.

Все эти «горки», «петушки», «трамваи», «аэропланы» — все это уже сказано кем-то, когда-то и сказано лучше.

Три книжки в прозе («Диковинки», «Тимкин день» и «Тимкины дела») интересны по замыслу, последняя — с хорошей выдумкой, но и они недоработаны.

От себя, от нашего времени, от нового отношения к миру Барто тут ничего не прибавляет.

К тому же у нее мало изобретательности в показе вещей и событий, нет четкого упора, нет запоминающихся художественных деталей.

Ее бытовые книжки интересны с формальной стороны — композиционно и фонетически, но детей у нее там мало, детских характеров почти нет, острых вопросов быта она не затрагивает. Ведь «девочка-ревушка» — не проблема современного детства.

Конечно, наиболее интересными для нас сейчас представляются ее 7 книжек на социальные темы. Только по ним предстоит нам решить — современный ли, советский ли она писатель?

Но прежде я хочу установить: кто такой, с моей точки зрения, современный писатель.

Это — писатель, работающий на современном материале; это — выразитель идей и умонастроений того или иного общественного класса в данное время, это — писатель, владеющий современной литературной техникой.

Барто безусловно владеет современной стихотворной техникой. Если она и не изобретатель в этой области, то во всяком случае она умело пользуется достижениями лучших наших поэтов. Барто в этом смысле — очень грамотный, культурный поэт. Блок, Маяковский, Чуковский — ее технические учителя. Высокой техникой объясняется воздействие на ребят ее, даже слабых по содержанию, стихов. Она много умеет, она все время технически растет.

Рассмотрим теперь смысловой и идеологический материал ее стихов.

Темы: пионеры, празднование первого мая, китайские события, про войну, стройку, тема Интернационала в «Братишках».

Темы все очень большие. Казалось бы — у Барто хороший социальный слух, раз она сумела уловить их в шуме современного строительства.

Но как представитель интеллигенции Барто не имеет природного классового слуха, она лишь вырабатывает его. Она не знает материала по данным темам так, чтобы сказать что-то новое, свое.

В своих первых социальных книжках Барто еще совсем не искусна. Очень скучно, очень длинно, наивно до шаржа, она добро-совестно рассказывает заказанную тему.

Ее «Пионеры» звучат сейчас пародией. Вот как представляется ей манифестация:

Люди шагают в ногу.  
Красных флагов много.  
Музыка играет звонко.  
А на углу милиционер стоит,  
И у него строгий вид.

Аккуратенький папаша-обыватель (гораздо более — мелкий служащий, чем рабочий-слесарь с завода), благосклонно попыхи-вая папирсой, разрешает сыну записаться в пионеры — «в дети рабочих», и обещает, как обещают пойти в Зоосад:



И вместе с тобой мы в свободный денек  
к Ильичу пойдем, к мавзолею.

Позже Барто ликвидирует свою политическую безграмотность, становится искусней в стихотворном деле, — и вот мы имеем «Братишек», «Про войну» и «Дом и домишко».

Что Барто знает о войне сама? Барто берет такую большую тему, как война, очень схематически разрешает, слишком уж как-то упрощенно. Отсюда получаются неясности, как всегда, когда писатель говорит о том, что он нетвердо, неясно знает.

Тему «про войну» Барто не осилила.

Я думаю, что детей нельзя кормить схемами.

Ребенку надо давать живой конкретный материал, из которого он сам мог бы сделать выводы.

«Дом и домишко». Тема тоже большая: старое шатается, можем ему развалиться, построим новое. Но что тут от живой настоящей стройки?

У Барто вместо этого так много пустых ненаполненных строчек. Где у нее там люди? Дом строится как-то механически, — строителей его, фактуры его, процесса стройки мы не чувствуем. Бабушка и дедушка, которых тоже можно было дать живыми фигурами, смешными или жалкими, цепляющимися за ветхий свой «домишко», у Барто — без плоти и крови, какие-то символы.

И уже совсем неизвестно, с кем разговаривает «некто, дающий тысячи».

Дом из камня высечен,  
Уступы — этажи.  
— Вот берите тысячи —  
Я хочу тут жить.  
— Ступай себе, дружище...(?!),  
Куда глядят глаза,  
Не купишь дом за тыщи —  
Его купить нельзя.  
Для нас, для наших братьев,  
Для тех, кто силу тратит...(?!),  
Построен этот дом.

Если разговор со «строителями», то как можно вкладывать им в уста «дружище»? И определение рабочих — «те, что силу тратят» — по меньшей мере сомнительно.

Опять — нужная, наша тема, неплохие стихи, но никакой глубины мысли, — схематичность, абстракция. И совсем неубедительный, невытекающий конец:

—И бабушку и дедушку  
Мы с собой возьмем.

Наконец «Братишки». Это — книжка хорошая.

Идея Интернационала в аспекте семейном оказалась по-настоящему близкой Барто, пережита ею, пропущена через себя. Советская мать в данном случае определила писательницу.

Мне думается, что все ее 24 книги — только этюды, опыты, удавшиеся и неудачные, и только «Братишки» имеют подлинную общественную и литературную ценность.

Но, справляясь или не справляясь, Барто имеет все же дело с современным материалом. Она пробует поднять в детской литературе такие большие темы, которые очень трудно поднять и большим писателям. В разработке этого материала она добросовестно пытается применять то орудие, которое ей дает наша общественная мысль, и, если она им еще плохо владеет — не исключено, что научится владеть лучше.

А всякий писатель, творчество которого является полезным ингредиентом в составе сил,двигающих наше строительство, имеет право называться советским писателем. Барто отдает свои способности, свое умение в советскую детскую литературу. «Братишки» — это уже документ о направленности, это — билет на право называться советским детским писателем. Если Барто ошибается, если она мало знает, ей надо помочь, ею надо руководить. Всякий работник, хоть немного умеющий и искренно желающий участвовать в строительстве, должен быть мобилизован, особенно в деле воспитания смены.

Остается разобрать — детский ли писатель Барто?

Ее стишки для младших дошкольников являются хорошим ритмическим и звуковым пособием в детских садах, но словарь ее невелик и неоригинален, в больших же своих книгах она теряет установку на возраст. Она мало черпает из своего живого материала, детских характеров у нее почти нет, она не знает типов современного ребенка. Крестьянские дети в «Шуркином грибе» взяты у Некрасова, «девочка ревушка», «девочка чумазая» не новы для нашего времени и не характерны ни для пролетарского, ни для крестьянского ребенка.

Только в книжке «Как лучше?» Барто касается идеи коллективизма в детском быту, но, к сожалению, эта книжка сделана слабо, без художественной выдумки, небрежно.

Педагогические задачи Барто ставит себе редко.

В наше время легко стать писателем, особенно детским, но очень трудно им быть.

Надо учиться, учиться и учиться.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Доклад в детской секции МАПП 23 апреля 1930 г.

*Анна Покровская*

## МАЯКОВСКИЙ КАК ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

*Впервые опубликовано в: Книга детям. 1930. Вып. 2–3.  
С. 16–20.*

Маяковский написал несколько текстов для книжек-картинок. Не все иллюстраторы удачно решили проблему оформления Маяковского. Некоторые своей претенциозной эффектностью мешают читателю. Нужно бы освободить стихи поэта от такого самодовлеющего оформления, нужно бы дать более цельное и строгое оформление. Маяковский тематикой и тоном своих стихов для детей обращается к дошкольникам.

Пока он не получил определенного отклика в детской среде. Дети его как будто не заметили. Может быть, и потому, что его не приняли педагоги и родители, составляющие часто непреодолимое средостение между поэтом и ребенком. Может быть, и потому, что его детские книжки — явление больше литературное, чем педагогическое. Футуристическая сущность Маяковского слишком заметна в его творчестве для детей.

В известном смысле и Чуковский был разрушителем старого шаблона детской книжки. Но поэтика Чуковского целиком коренится в классических традициях. Маяковский идет гораздо дальше. В своей первой сказке он пародирует инфантилизм самого Чуковского.

Сюжет этой сказки «О Пете, толстом ребенке, и Симе, который тонкий» разработан по схеме старых сказок о злых обжорах, которые, пожрав свои жертвы, лопаются и возвращают поглощенное невредимым. «Красная шапочка», «Коза и семеро козлят», «Великан людоед», «Кот, съевший попугая, стадо коров и весь королевский поезд», «Тыква, пожравшая целую африканскую деревню», «Верлиока», «Пеня», «Пыхтелка», «Бармалей» и «Крокодил», — все это варианты той же древней схемы. Не только схема, но и словесные формулы взяты Маяковским от сказки.

## Начало:

Жили-были  
Сима с Петей.

## Заклинание:

Выйди, зверь и птичка.  
Накажи обидчика.

## Внезапные явления:

Вдруг,  
откуда ни возьмись...  
Вот так чудо.  
Чудо-юдо...

## Запевы глав:

Сказка-сказкой,  
А щенок  
Ковылял четверкой ног.  
Сказка сказкою,  
а Петя  
Едет, как письмо в пакете

## Концовка — моральный вывод:

Сказка-сказкою,  
а вы вот  
Сделайте из сказки вывод:  
Полюбите, дети, труд,  
Как написано тут.  
Защищайте всех, кто слаб,  
от буржуевых лап.  
Вот и вырастете —  
истыми  
Силачами-коммунистами.

Инфантильный стиль Маяковский заимствует у буржуазных авторов сказок для маленьких детей. Злое и доброе начало олицетворено героями-детьми: жертва — нуждающийся в защите мохнатенький щенок, мстители — вороны и дикие звери, в арьергарде которых:

Два огромных крокодила,  
как их мама уродила...

Награждают героя добрые животные: верблюд и баран. Словословят птички:

Птицы с песней пролетали —  
Пели:  
«Сима — пролетарий»

Завязкой действия служит сладкий пончик; атрибуты лакомства и еды занимают центральное место в сказке. Все комические ситуации выдержаны в инфантильном духе.

Но ни сказочный сюжет, ни инфантильный тон, ни словесные формулы не делают сказку Маяковского похожей на детскую сказку в старом смысле. В ней прежде всего отсутствует мировоззрение старой сказки.

Маяковский употребил сказочную форму только как литературный прием. Он подменил символический смысл сказочных героев; подменил старую мораль лозунгами сегодняшнего дня (люби бедняков, богатых круши); в формальные рамки сказки заключил футуристические словообразования («Пьют чай цветастой кружкой», «Щений голод видит Сима...», «За верблюдиной баранчик»); современный жаргон:

Прямо в вазу мордой лазит  
Грязен он, по-моему,  
Как ведро с помоями.  
Пузу отдыха не дав.  
Вгрызся он в железный шкаф,

и ряд деталей из злободневного московско-советского быта. Это — соединение старой сказки, буржуазного инфантилизма, детской книжки с октябратскими лозунгами и современным бытовым окружением создает впечатление пародии. Комизм сказки был бы издевательским, если бы его не смягчал неожиданный ласковый юмор, проскальзывающий в самые острые и резкие моменты.

Вот, например, как милиционер отправляет наказанного зверями Петю к отцу:

Плохо Пете.  
Пете больно.  
Петя мчит,

Как мяч футбольный.  
Долетел  
от шишек страшный  
Аж  
до Сухаревой башни.  
Для принятия строгих мер  
К Пете милиционер.  
Говорит он грозно Пете:  
«Ты ж не на велосипеде?  
Что ты скачешь, дрянный мальчик?  
Ты ведь мальчик,  
а не мячик.  
Беспорядки.  
Суший яд —  
Дети этих буржуют.  
Образина милая,  
Как твоя фамилия?..  
Где живешь,  
мальчишка гадкий?»  
Собеседник Петю взял,  
Вчетверо перевязал,  
Затянул покрепче узел,  
Поплевал ему на пузо.  
Грозно  
вынул  
страшный страж  
Свой чернильный карандаш.  
Вывел адрес без помарок.  
Две  
на зад  
наклеил марки,  
А на нос  
—не зря ж торчать —  
Сургучевую печать.  
Сунул Петю  
за щеку  
Почтовому ящику.  
Щелка узкая в железе.  
Петя толст —  
пищит, да лезет.  
«Уважаемый папаша,  
получайте  
чадо ваше».

Сказка Маяковского — прежде всего пародия на старую детскую сказку. Это пародийное противоречие между традиционным приемом и современным материалом является по существу актом распада, уничтожения старой формы.

В этом ее футуристический смысл.

Назидательная «поэма о Влаसे, лентяе и лоботрясе» дана в реалистическом тоне, и ее пародийность менее обнаружена. Она гораздо заметней в книжке «Гуляем». Это — стихи к картинкам (крайне неудачным). Они даны в стиле старых азбук и книг по обучению грамоте:

«Вот Ваня  
с няней.  
Няня  
гуляет с Ваней».  
«Вот дома,  
а вот прохожие.  
Прохожие и дома,  
ни на кого не похожие».  
«Это — церковь,  
божий храм.  
Сюда  
старухи  
приходят по утрам.  
Сделали картинку,  
назвали — „бог“.  
И ждут,  
чтоб этот бог помог.  
Глупые тоже —  
картинка им  
никак не поможет».  
«Вот —  
кот  
раз шесть.  
Моет лапкой  
на морде шерсть.  
Все с уважением  
относятся к коту.  
За то, что кот  
любит чистоту».  
«Это — буржуй.  
На пузо глядь.  
Его занятие —  
есть и гулять...» и т. д.



«Эта дама —  
плохая мама.  
Ничего не делая,  
Сидит,  
От пудры белая»  
и т. д.

Задача книжки достаточно очевидна: скомпрометировать установленный в буржуазных букварях круг тем и тон разговоров с маленькими детьми. Заострить новую установку, новую тематику окарикатуриванием старого приема.

В книжке «Что ни страница, то слон, то львица» текст также в виде подписи к картинкам, но здесь пародийность отсутствует.

Это довольно поверхностная, случайная и мгновенная игра, шутовское комбинирование слов, шрифта и картинок на книжной странице.

Получаются остроумные словесные эффекты:

Эта — зебра.  
Ну, и цаца.  
Полосатее  
матраца.  
Этот звер зовется  
лама.  
Лама-дочь  
и лама-мама.  
Маленький пеликан  
и пеликан-великан.  
Такую жирафу-мать  
Младенцу есть за что обнимать.  
Но горе папе:  
ему  
никак  
Для шеи не выбрать  
воротника.

Проблема конструкции книжного разворота путем комбинации рисунка с органически связанным текстом, данным в стиле плакатного лозунга, занимает Маяковского в книжке: «Что такое хорошо, что такое плохо?»

Эту книжку можно бы принять всерьез и взять ее катехизические тенденции, данные парами — в положительном и в отрицательном смысле — за лозунги поведения современного дошкольника, если бы не приходили в голову уроки поведения, преподаваемые

в детских книгах со времен XVIII века в виде ответов родителей и наставников на вопросы благонамеренных детей. Но все же смысл ее не в пародии, а в самой лаконической формуле ответов и в конструкции всего текста. Здесь все от современности: размер и ритм частушки, лаконизм, обобщенность и безличность плаката.

Если сын  
чернее ночи,  
Грязь лежит  
на рожице —  
Ясно,  
это  
плохо очень  
для ребячей кожицы.  
Если  
мальчик  
любит мыло  
и зубной порошок,  
Этот мальчик  
очень милый,  
Поступает хорошо.

В позднейших книжках Маяковский совсем уходит от пародии, — современная тематика и ее разрешение в детской книжке занимают его целиком. «Прочти и катай в Париж и Китай» — кругосветное путешествие, данное в сжатом, беглом, динамическом, полном энергии, выразительном в своей ритмике стихе.

Мелькают пейзажи:

Издали как будто горки.  
Ближе будто горы тыщей, —  
Вот какие  
в Нью-Йорке  
Стоэтажные домищи.

Среди океана  
стоят острова,  
Здесь люди другие  
и лес и трава...

На острове  
гора гулка.  
Летим к волне другой воды,  
гудит гора-вулкан...

## Картины эксплуатации:

В рабочих привыкли всаживать пули,  
рабочих таких называют кули.

## Летит аэроплан:

Туча нам помеха ли,  
Взяли и объехали!

## Плывет пароход:

Волны злятся —  
горы вод  
смыть грозятся пароход.  
Ветер,  
бурей не маши нам:  
быстро движет нас машина.

## Мчится поезд:

Опять седобородый дым —  
Не бреет поезд бороду.  
Летим к волне другой воды  
Летим к другому городу.

Это — богатое звуками, словами и образами стихотворение чересчур сложное, пожалуй, для детей.

Поверхностней «Про моря и про маяк». Здесь тема меньше, проще стихи, примитивнее образы.

Производственную тему взял Маяковский в книжке «Конь-огонь». Эта книжка наиболее цельно и тщательно, даже с шиком оформлена художником и издательством.

Как литературное произведение эта вещь чрезвычайно интересна. Она фактурна и ремесленна по своему словарю и по своему синтаксису. Художник понял это и дал ультрафактурные, картонно-игрушечные иллюстрации, чрезвычайно гармонирующие с текстом.

Но как детская книга она несет в себе уничтожающее ее противоречие: рассказ о производстве игрушечного коня, которого желает получить мальчик, мечтающий быть кавалеристом, разрушает иллюзию игрушки и вместо игры дает трудовой процесс.

Дети невзлюбили эту книжку. В ней предостережение не одному Маяковскому, а может быть, и всем конструктивистам-аналитикам, берущимся за творчество для детей.

Так же литературно значительна и поэтически богата последняя его книга детям — «Кем быть???» — на тему о выборе профессии.

В аспекте детского представления Маяковский дает характеристики разнообразных человеческих профессий: столяра, инженера, докжтора, рабочего, кондуктора, шофера, летчика и матроса.

Это произведение трудно цитировать, оно слишком разнообразно, богато и сложно, —это, пожалуй, самое значительное из всех детских книг Маяковского. Но и оно далеко не просто для непосредственного детского восприятия. Его нужно культивировать в детском чтении. Мы привыкли в последнее время измерять детские книжки слишком прикладной меркой. Педагогическую ценность мы сводим к соответствию с прописной моралью рядового современного педагога.

Маяковского, к счастью, нельзя заподозрить в буржуазной идеологии. Но, являясь идеологом коммунизма, он вместе с тем был поэтом и как поэт свободно работал с разнообразнейшими литературными формами, начиная от сказки и моралистического рассуждения.

Его работа показала, как старая форма в применении к новой идеологии превращается в пародию самой себя, и вместе с тем он дал нам процесс кристаллизации новых поэтических образований из распада старых форм.

Педагогическое значение Маяковского не в его прописной морали, а в подлинности его поэзии. Он оставил в детской литературе вклад подлинного искусства реконструктивного периода со всеми его положительными и отрицательными чертами.

*Самуил Болотин*

## ТВОРЧЕСТВО С. МАРШАКА

*Впервые опубликовано в: Детская и юношеская литература.  
1934. Вып. 8. С. 1–5.*

Говорить о творчестве Маршака — значит говорить о современной детской стихотворной литературе, так как и по масштабу своей работы, и по силе воздействия творчество Маршака прочно участвует в детской литературе и в значительной мере создает эту литературу по своему образу и подобию.

Трудно учесть полностью все то, что сделано Маршаком в детской литературе.

Маршак создал несколько десятков книг, главным образом стихотворного порядка, большинство из которых в печатном виде стало в настоящее время подлинной библиографической редкостью, но зато в устном виде сделалось подлинным детским фольклором, цитируемым и повторяемым ребятами по целым страницам. Маршак воспитал целую группу талантливых учеников и последователей. Творческим опытом Маршака пользовались и продолжают пользоваться многие не только начинающие, но и уже сложившиеся и вполне квалифицированные писатели. Больше того. Можно с полной уверенностью сказать, что нет вообще такого детского поэта, который бы не испытал на себе сильного и творчески полезного влияния книг Маршака. Поэтому мы нарочно останавливаемся прежде всего на отношениях Маршака и детских писателей. Отношения Маршака и детского читателя определяются чрезвычайно просто — это безусловная и горячая взаимность. Не приходится доказывать, что уже несколько лет Маршак был и есть самый популярный писатель для младших ребят.

Цель настоящей статьи — попытаться, во-первых, определить причины этой популярности, т. е. выяснить основы творческого метода Маршака, что должно быть интересно детским писателям для их творческой учебы у Маршака, а во-вторых, определить качество этой популярности, ее социально-педагогическую ценность и направленность, что должно быть, по нашему мнению, интересно и для самого писателя.

Есть несколько качеств в творчестве Маршака, являющихся причиной того, что его книги мгновенно завоевывают самую горячую симпатию детей, заучиваются наизусть, становятся арсеналом поговорок, пословиц и цитат к различным случаям многодеятельной и хлопотливой ребячьей жизни. Эти качества не лежат в одной системе логически соподчиненных признаков. Это скорее геологические разрезы в различных пересекающихся направлениях сложных пластов творчества Маршака. Эти качества мы берем не в порядке последовательности по их значению и важности, а в том порядке, подсказываемом сложной работой овладения той своеобразной поэтической системой, которая зовется творчеством Маршака.

И первое качество, первый устой, на котором строятся книги Маршака, — это конкретность его творчества. И самая тема любой книжки, и действующие лица, и поступки их, и весь процесс мышления конкретны до того, что их буквально можно взять наощупь. Ни малейшей запутанности, никаких поспешных обобщений, никаких отвлеченных схем, никаких пропусков и провалов в ассоциативном ряду — ничего этого вы не найдете в книгах Маршака. Только что вышедшая книжечка «Мяч»<sup>1</sup> поражает своей изумительной простотой, лаконичностью и законченностью.

Мой веселый  
Звонкий мяч,  
Ты куда пустился вскачь?

Мальчик играет с мячом. Мяч прыгает, скачет. А потом...

А потом ты покатишься  
И назад не воротился.  
Покатишься в огород,  
Докатишься до ворот,  
Подкаатишься под ворота,  
Добежал до поворота  
Там попал под колесо,  
Лопнул,  
Хлопнул,  
Вот и все!

В творчестве Маршака все ясно, четко, все на месте, каждая вещь, каждый герой определяется своим главным признаком, отличающим его от других. Отчетливая, прозрачная логика действует с покоряющей убедительностью.

Если надо, например, дать портрет жирафа, то Маршак дает его через его основной признак — высоту. Кенгуру определяется через ее мешок-сумку на животе и т. д. Особенно ярко выступает эта сторона творчества Маршака там, где он дает описание технологического процесса, технологического в самом широком значении этого слова, начиная от «процесса» накладки порции мороженого между двумя вафлями, который описывается так:

«Взял мороженщик лепешку, сполоснул большую ложку, ложку в банку окнул, мягкий шарик зачерпнул, по краям пригладил ложкой и покрыл другой лепешкой».

Положительно к этому описанию нечего добавить, так же как и нечего из него выбросить.

С таким же поразительным мастерством, с таким же умением находить главные ведущие звенья процесса, направляя на них внимание читателя, дает Маршак описание и гораздо более сложной машинной технологии. Вся книга «Война с Днепром» является непревзойденным в детской поэзии образцом популяризации техники.

Вот как определяется задача Днепрогеса:

Ты с вершины  
будешь прыгать,  
Ты машины  
будешь двигать.

Абсолютно точно, кратко и в стихотворном отношении блестяще.

А вот бурильщик Сандерсон,  
На трех ногах трясется он,  
Копье в руках его звенит  
и бьет без промаха в гранит.

Вот, наконец, описание процесса зажигания электролампы:

Если вы соедините  
выключателем две нити,  
Зажигается мой свет.  
Вам понятно, или нет?

Понятно, т. Маршак! Понятно, как учебник физики. И в этой сосредоточенной конкретности описания — огромный познавательный, педагогический, подлинно техпроповский смысл книг Маршака.

Казалось бы, что в этой конкретности, в этой отчетливой вещности описания коренятся и большие опасности; казалось бы, что это может привести к фотографированию, к сухому воспроизведению факта в его эмпирической неподвижности. И эта опасность была и остается для Маршака вполне реальной. Такой эмпирической статичностью страдала, например, ранняя книга Маршака «Загадки», где каждый вопрос обставлялся такими вполне точными и положительными деталями, что разгадка являлась раньше, чем кончалась загадка.

Так, зеркало определялось тем, что отражение похоже на отражаемое лицо. Ветхий трюизм, легший в основу поговорки («похож как в зеркале»), клался в основу загадки. Вполне понятно, что такая точность — это уже неподвижная тавтология. Нет острания, нет нового признака, поворачивающего вещь ее незнакомой гранью, поэтому нет и радости при чтении таких загадок.

Но ценно, что Маршак ищет выхода из такого положения не по линии нарушения величайшей конкретности своих описаний, а по линии игры на новом признаке, на втором смысле, на каламбуре. В загадке о мяче из книги «Веселый час» мяч определяется как «бедняга», которого бьют ребята. «А за то беднягу бьют, что ужасно он надут». Каламбур, шутка, имеющая явную педагогическую направленность, заставляют ребят радоваться ее остроумию при разгадывании этой загадки.

Эта линия — острания, каламбура, шуточной подмены смысла — развита до конца, например, в книге «Загадки» К. Чуковского, ближайшего Маршаку поэта, одного из пионеров детской литературы, ставшей теперь литературой для пионеров и будущих пионеров.

Итак, первое отмечаемое нами свойство книг Маршака — это величайшая конкретность, точность, яркость описания. Это качество абсолютно отвечает свойствам детского мышления и является первым объяснением покоряющей популярности Маршака.

Наряду с величайшей конкретностью стоит и второе его качество — это упорный, последовательный реализм. Значит ли это, что Маршак отказывается от всякой фантастики, от нарушения физического правдоподобия? Нет, не значит. У Маршака есть несколько моментов, когда люди, предметы и животные приобретают новые, несуществующие свойства. Толстяк, уничтожающий все мороженое в городе, превращается в снежную гору. Звери и вещи вступают в беседу между собой. Вот кажется и все, что позволил себе Маршак в смысле нарушения физических законов,двигающих мир. Но если присмотреться к тому, как делаются эти «нарушения», то поражают



удивительные реалистические подробности, их сопровождающие. Когда замерзает толстяк, у него синее затылок, появляется пушистый иней на усах, льдистые узоры на стеклах очков и «сосулька на носу, как на дереве в лесу» (!).

Разве же это похоже на фантастику? Напротив, это верх протокольной точности.

Очень мало фантастического и в тех вещах Маршака, в которых он заставляет разговаривать предметы и зверей. Старик-рубанок, готовящий себе юную смену, и его товарищи — прочие плотницкие инструменты, ему помогающие, поданы опять-таки в настолько реалистических тонах, каждый из них делает настолько свое — подлежащее ему по должности дело, даже самое звучание их разговоров настолько напоминает их производственные шумы (пила визжит, зензибель посвистывает и т. д.), что весь их разговор совершенно явно приобретает характер чистейшей условности, как бы развернутой метафоры.

Ребенок, читающий о рубанке и его товарищах, настолько не верит ни на одну секунду в их якобы одухотворенную природу, да и сам автор настолько явно рассчитывает на такое реалистическое отношение к описанию, что в конце книги появляется следующая сцена мучительного растерзания старого рубанка для вооружения нового:

Ну-ка, ну-ка, молоток,  
Ты ударь меня в задок,  
Растряси мою колодку,  
Широко раскрой мне глотку,  
выбивай железный клык  
и кленовый мой язык.

С точки зрения педагогической это описание было бы чудовищным, если бы дети могли хоть на секунду поверить в одушевленность разговаривающего рубанка. Но Маршак убежден, что дети не верят его условной фантастике.

В том же приеме развернутой метафоры сделаны и беседы вещей из книги «Вчера и сегодня». Самое основное, что ни один из предметов, разговаривающих у Маршака, не получает никакого фантастического, не подлежащего ему свойства или действия. Даже характер их, как увидим дальше, целиком вытекает из развития их технологических качеств.

Не менее условна и фантастика разговора маленьких зверят в книге «Детки в клетке». По существу, каждое из животных реко-

мендуется маленькому читателю вполне точными и определенными чертами. Фантастичным остается только самый факт речи в первом лице, однако игровая условность этого приема совершенно ясно ощущается ребятами. Действительно фантастическим в этой книге является описание только двух персонажей: страусенка, самостоятельно нацепившего чепец, и молодой зебры, своенравно танцующей на лугу, не слушая ворчливой матери, и в сущности по-своему воспроизводящей сценку из «Свои люди сочтемся» Островского, — дочь самостоятельно учится танцевать, мать ворчит на нее за это.

Единственный случай, когда Маршак полностью идет по линии подлинной антропоморфической фантастики со всеми ее сказочными атрибутами, — это его перевод английской песенки «Золотой кораблик» из книги «Раз-два и готово». Здесь мы имеем дело и с матросами-мышками, и с капитаном-уткой, и с парусом-лепестком, и с канатами-паутинками и т. п.; но даже и сюда, в такую, казалось бы, ортодоксальную в лучшем смысле сделанную сказку, Маршак-реалист вносит неожиданную деталь:

Ведет кораблик утка —  
Испытанный моряк.  
Земля! — сказала утка —  
Причаливайте! — Крик!

Именно — крик! Ничего другого не могла бы сказать капитан-утка у Маршака!

В этом последовательном реализме, реализме внутри любого фантастического положения — третье качество поэзии Маршака, делающее его крупным художником-реалистом и, кстати говоря, кладущее резкий водораздел между творчеством его и Чуковского, герои которого в своих действиях и превращениях связаны единственно только логикой четырехстопного хорея и парной рифмы.

Качеством творчества Маршака, объясняющим его поразительную доходчивость до детской аудитории, является его лаконизм. Умение передать на минимальном речевом отрезке максимальное содержание при полном сохранении всей его ясности и отчетливости — этим умением Маршак обладает в совершенстве.

Его формулировки отточены, четки и доведены до той последней степени простоты, которая свидетельствует о величайшей технике работы. В них, подобно тому, как в любой детали мотора, устранено решительно все лишнее, все необязательное, так что самая их аскетически скупая форма диалектически становится сущностью и целью.

Отсюда отдельные формулировки, сконструированные в виде двустий или четверостиший, заостренных звонкой запоминающейся рифмой, становятся настоящими пословицами, обогащающими языковой инструментарий ребят. У Маршака таких формулировок неограниченное количество.

Приведем несколько первых попавшихся:

Вот гвоздь, вот подкова,  
Раз-два, и готово.

Или:

Домики косые,  
Жители босые.

Или еще:

Вся его одёжа —  
Жареная кожа.

Или, наконец:

И топор не остер,  
и пила подвела.

И многое множество других.

Лаконизм, конструктивная экономичность стиха, отсутствие второстепенных, бездейственных деталей придают книгам Маршака заряд колоссальной активности. Можно сказать, что Маршак нашел для своих стихов ту «обтекаемую» форму, которая обеспечивает самолету и автомобилю путем устранения всех лишних выступов и деталей, встречающих сопротивление воздуха, самое быстрое движение вперед.

Эта лаконичность, присущая каждому настоящему художнику, приводит Маршака к созданию целого ряда мельчайших законченных произведений — того, что можно было бы назвать «микроформами».

Он создает подписи к картинкам, кратчайшие четырехстрочные песенки, эпиграммы, наконец, «дразнилки».

Так например, книга «Детки в клетке» является, по существу говоря, сборником дружеских эпиграмм на зверей, так как те кратчайшие стихотворные определения, которые Маршак дает зверям,

конечно же, построены в виде эпиграмм, с шаржированным обыгрыванием одной какой-нибудь черты, с обязательным каламбурным трюком, резко поворачивающим описание, являющимся как бы его стержнем.

Так, эскимосская собака обижается и недоумевает, за что ей — мирному домашнему животному — приходится сидеть в клетке подобно дикому зверю.

Напротив, маленький тигренок требует, чтобы в нем признали страшного хищника, несмотря на все его разительное сходство с киской.

Страусенок надевает простенький чепец, потому что ему не нравятся шляпы со страусовыми перьями.

И наконец, этот совершенно очаровательный маленький львенок, кричащий страшную угрозу улетающему воробью:

Эй, вернись, покуда цел!

и затем горько жалующийся на неудачу своей львиной маме:

Мама! Мама! Улетел!

Эти маленькие картинки-эпиграммы заставляют нас перейти к следующему, четвертому качеству творчества Маршака — к юмору. Этим юмором проникнуто почти все творчество Маршака. Этот юмор разнообразен. Здесь и юмор положения, и юмор языка (каламбуры, остроты, забавные созвучия), и юмор образа. Маршак широко использует весь литературный арсенал, умело извлекая из него то мелкие искры, то горячее пламя юмора.

Иногда это просто разоблачение метафоры, так, маленькие пингины не могут угадать, «что за птица (!) наша мать».

Иногда это остроумно выдуманная контаминация (словесное склеивание близких по смыслу слов типа: пернила и черо) вроде знаменитого «вагоноуважаемого глубокоуважаемого».

Иногда это фейерверочная сюжетная концовка, блестящим ударом заканчивающая повествование, вроде того, что железнодорожные чиновники оправдываются перед владелицей багажа тем, что по форме у них все правильно, правда, вместо щенка — большой пес, но:

Однако  
За время пути  
Собака  
Могла подрасти!

Очень сильно меняется у Маршака и качество его юмора. Если в первых книгах этот юмор насквозь мягок и лиричен (возьмите, например, его превосходную как-то несправедливо позабытую книжечку «Котлета», полную самого трогательного, чуть ли не диккенсовского юмора), то постепенно в нем появляются все более звонкие активные ноты. Юмор Маршака растет, становится все более мужественным и боевым. Элементы ласкового сочувствия, вызывающие разве лишь благожелательную улыбку, сменяются элементами правильного осуждения, здоровой насмешки, боевой сатиры. Меняется и объект юмора Маршака. Если в «Детках в клетке», в «Пуделе», в «Веселом часе» мы видим только забавных и милых зверят, под которыми угадываются все черты и характеры «детенышей чело-века», то в «Мастере-ломастере» мы встречаем уже попытку дать сатирический очерк очень живого ребячьего типа с яркой и чрезвычайно характерной чертой самоуверенности. Впоследствии работа над сатирическим освещением распространенных отрицательных черт детского характера приводит Маршака к созданию его интереснейших «дразнилок».

Если в «Фоме и Ереме» Маршак дает просто смехотворные, малоубедительные образы каких-то обалдуев, медлительных чудаков, дожидającychся, чтобы их съели волки, то в «Рассеянном» образ чудака дан в блестяще остроумной реальности.

Чрезвычайно интересный образец юмора дан Маршаком в книге «Вчера и сегодня». Две лампы — керосиновая и электрическая, спорящие между собой, даны в столкновении двух чрезвычайно бытовых, реальных характеров. Керосиновая лампа — это «необразованная баба», тупая обывательница, въедчивая и бестолковая. Электрическая лампа — самоуверенная гордочка, презрительно третирующая глупую бабу, правда, имеющая на это полные основания.

Юмор Маршака растет не всегда прямыми путями. В поисках серьезного объекта, достойного «большого смеха», Маршак берет-ся за осмеяние тупости и нелепой притязательности толпы. Так создается «Прогулка на осле», отличная по стихотворному построению, но крайне невнятная для ребят по своей идейной направленности. Можно, конечно, легко догадаться, что Маршак здесь имел в виду толпу обывателей-бездельников, охотно вмешивающихся не в свое дело и лезущих с непрошенными советами, но вряд ли можно возлагать обязанности такой догадки на маленьких читателей, которым безоговорочно предлагается «слушать поменьше, что мелят вокруг».

Тем более интересным и радостным становится факт появления «Мистера Твистера»<sup>2</sup> — книги, в которой Маршак говорит уже как подлинный и дальнзоркий сатирик, впервые открыто и едко рисуящий лицо классового недруга.

Мистер Твистер, всесильный у себя на родине богат и банкир, оказывается в Советском союзе в полной беспомощности перед лицом могучего нового мира. Мистер Твистер, при всех своих капиталах не могущий себе найти пристанища по вкусу, где бы не было «цветного народа», наконец, мистер Твистер, предчувствующий тот роковой момент, когда и у него на родине для него не окажется места, — это отличный политический памфлет, поданный без лишней педализации, скупыми, отчетливыми красками, с ярко очерченными бытовыми деталями, с четкими силуэтами характеров и в блестящем маршаковском стихе, о котором надо, наконец, поговорить отдельно, так как стихотворный стиль Маршака — это пятый по нашему порядку и первый по своему значению элемент популярности Маршака.

Характеристику стиха хочется начать с отрицательных определений: в стихе Маршака нет ни одного звука, поставленного нарочно для соблюдения ритма, для сохранения рифмы.

У Маршака нет вторых рифм, т. е. строчек, написанных для того, чтобы зарифмовать действительно нужную строку. Вы никогда не угадаете, какая строка родилась у Маршака первой, какая была приглашена в пару. Они все первые, все нужные, все приходят сами.

Пружины стиха, сопротивление ритмического материала совершенно неощутимы. Читая Маршака, вы забываете о той огромной работе преодоления, которую проделывает мастер стиха над своим материалом. Вы не чувствуете этой работы, как не чувствуете своего идеально здорового тела, как не чувствуете сопротивления в скользящем на шарикоподшипниках колесе.

Маршак владеет стихом с той виртуозной естественностью, с которой владеет дыханием певец с хорошо поставленным голосом или отлично тренированный спортсмен.

При этом стихотворная практика Маршака широко разнообразна.

Маршак пишет и каноническим четырехстопным хореем, но столь же охотно берет и другие метры. Многие стихи его написаны с основной постройкой на трехдольный метр, легко перебрасывающийся в различные свои музыкальные варианты.

Рифма Маршака всегда локальна, разнообразна и многочисленна. Рифма проникает весь стих Маршака, дробя его на мельчайшие строфы по одному слову в строке вроде:

Шея  
и спина  
чернее  
чугуна.

Еще:

Почтальон  
принес пакет:  
вам поклон,  
а мне привет.

Или еще:

Иди,  
столяр,  
разводи  
самовар.

Рифма в скрытом виде пронизывает сплошными созвучиями целые стихотворные ряды вроде:

В игрушечной тачке  
с одним колесом  
Кота  
мы катаем  
и камень  
везем.

Такого рода звуковое пронизание стиха приводит к сплошным аллитерациям изобразительного порядка вроде:

Рвет кору и режет жилки,  
Брызжут желтые опилки,

где звуки «р» и «ж» фонографически передают характер работы пилы.

С чрезвычайным мастерством владеет Маршак и широкой композицией своего стиха. Приведем как пример применение прозаического перебора, дающего острое ощущение ритма чередуемых им

стихотворных отрывков — в лучшей книжке Маршака для самых маленьких ребят «Усатый полосатый». «Вот какой глупый котенок» звучит как первый в детской литературе случай прозаического припева к стихотворному тексту.

Вообще вся книга построена на смене стихотворных и прозаических интонаций, неощутимо переливающихся одна в другую, создавая то неотразимое очарование единой ритмической струи, которая делает эту книгу одной из самых любимых малышами. Укажем, наконец, на прием структурности, состоящий в ритмическом расчленении отдельных частей книги на сходные и в то же время непрерывно развивающиеся в семантическом (смысловом), синтаксическом и фонетическом отношении группы.

В таком приеме построены «Доска соревнования», «Багаж», «Отряд», «Три зверолова» «Фома и Ерема», «Мастер-ломастер» и последняя, уже упоминавшаяся нами книга — «Мистер Твистер».

Эти сходные и одновременно развивающиеся, растущие в определенном направлении рефрены, служившие в ранних книгах Маршака задаче постепенного подвода читателя к заключительной шутке — каламбурному заключению, — здесь, в «Мистере Твистере», приводят к картине уже не просто смешной, но насыщенной большой политической сатирой.

От незначительного по содержанию, но всегда высокоталантливое по исполнению анекдота, от эпиграммы, надписи к картинке, веселого пустяка, через полное развитие всех художественных средств приходиться к большому, глубоко идейному и столь же блестящему по технике произведению — это не случайная удача. Это — путь большого художника, прекрасный и поучительный путь Маршака.

### *Примечания*

<sup>1</sup> С. Маршак «Мяч». Ленингр. Отд. Детгиза. 12 стр. 35 к.50 325 экз.

<sup>2</sup> С. Маршак «Мистер Твистер». Рис. и обл. В. Лебедева. «Молодая гвардия». 1933. 44 стр. 30 к.250 325 экз.



*Борис Бегак*

## КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

*Впервые опубликовано в: Литературная газета. 1934.  
№ 42(358), 6 апр. С. 2.*

С тех пор, как мы твердо признали право детей на сказку, перестало быть одиозным для строгих ценителей и имя Корнея Чуковского.

Те «заповеди для детских писателей», которые наметил в свое время Чуковский, он осуществлял в собственных стихах довольно последовательно. До последних лет была у него на заднем плане одна заключительная «заповедь» — не только приспособляться к ребенку, но и приспособлять его к себе, утверждая, таким образом, за собой право на его воспитание.

Свои выступления перед детской аудиторией Чуковский любит начинать с пресловутого «Бармалея». Он проверяет его на аудитории. Несомненно, известную роль здесь играет и полемический задор писателя, слишком широко понявшего свою задачу апологета сказочной тематики. Не всякую сказку целесообразно культивировать. Критически принимая наследство мирового фольклора, в том числе и жанровую разновидность «страшной сказки», мы вовсе не признаем тем самым разумности продолжать традицию такой сказки и возрождать ее героев на почве советской литературы для маленьких.

Для нас не может служить критерием восприятие «Бармалея» старшими детьми, постигающими веселый его план: сказка предназначена не для них, так же как не предназначена она для взрослых, ясно понимающих ироническую подкладку сказки, в которой стиль «гиньоль» сдвинут нарочито примитивным подчеркиванием («Он страшными глазами сверкает, он страшными зубами стучит...») и комическим соединением противоречивых компонентов («Милый, милый людоед, смилуйся над нами, мы дадим тебе конфет, чаю с сухарями!»). Возрождать людоедов в советской книжке для маленьких — не значит способствовать прогрессу детских жанров. Пугающая небывальщина не помогает росту маленького советского

читателя и этим коренным образом отличается от небывальщины веселой.

Интересно, однако, что экзотика «Бармалея» у Чуковского явление единичное. В других его стихотворных сказках герои — взрослые, дети, животные, неживые предметы — действуют в бытовом окружении, необычность которому придает чаще всего весьма характерная для Чуковского антропоморфия. Героями поэм оказываются очеловеченные животные. Очеловечиваются не только живые существа, но и неживые предметы. Стоит только вспомнить знаменитого мойдодыра, начальника умывальников и командира мочалок. Оживление вещей привычного обихода у Чуковского не есть неременная принадлежность большой динамической формы. Этим приемом он пользуется постоянно.

Как у наших ворот,  
За горою,  
Жил да был бутерброд  
С ветчиною.  
Захотелось ему  
Прогуляться,  
На траве-мураве  
Поваляться.  
И сманил он с собой на прогулку  
Краснощекую сдобную булку.

Быстрая смена эпизодов, стремительное движение образов, передающееся большей частью не менее стремительным ритмом — этот урбанистический принцип построения большой детской формы был в свое время выработан Чуковским в противовес медлительному развитию действия, довольно типичному для прежней детской книжки и уже давно не соответствующему восприятию ребенка, в особенности городского. Этот найденный им метод Чуковский применяет, начиная с «Крокодила», написанного еще до революции, довольно последовательно. И справедливо его замечание, что именно этот метод в ритмическом и стилевом отношении может послужить основой для будущего детского революционного эпоса.

Удовлетворяя законную потребность ребенка в фантастике, Чуковский создает своеобразный мир, в котором башмаки растут на деревьях, а луна приколачивается к небесам гвоздями. Этот мир игры не может ввести в заблуждение реалиста-ребенка, и

Чуковский прав, что если бы ребенок не был уже крепок в истинной координации вещей, то подобный вымысел вообще не мог бы произвести на него впечатление и не мог бы послужить предметом игры. В этом смысле особенно интересен тот «перевернутый мир», усвоенный из русского и английского фольклора, который у Чуковского в большом почете. «Перевертыш» — форма, апробированная малышами различных эпох и стран, культивируется Чуковским в различных вариациях. Это — соотношение вещей, нарочито невероятное: «Ехали медведи на велосипеде, а за ними кот задом наперед» («Тараканище»). «Путаница», которую Чуковский читал коллективно с детской аудиторией, работа в известном смысле экспериментальная.

«Перевертыши» вызывают веселый смех, как и всякий нарочитый сдвиг в реальном соотношении вещей, созданный для комического эффекта. Роль юмора в детской книжке Чуковский вообще понял прекрасно. Нельзя говорить об удельном весе смешного в стихах Чуковского, потому что юмористическая конструкция в большей или меньшей степени свойственна каждой его книжке. Комический эффект создается многообразными средствами, применяющимися с неперменным учетом детского восприятия ситуации, свойствами действующих лиц (очеловечением животного, оживлением вещи); наконец большое значение в комическом воздействии детских стихов имеет словесная игра.

Жила была мышка Мауси  
И вдруг увидала Котауси.  
У Котауси злые глазуси  
И злые-презлые зубауси...

(«*Котауси и Мауси*»).

Излюбленные персонажи сказок Чуковского — животные. Для каждого животного он создает занимательную ситуацию. Сам ребенок становится героем сказки только в редких случаях. Внешний мир интересует малышей больше собственного быта, в значительной мере им уже знакомого. Ребенок у Чуковского становится персонажем сказки либо для того, чтобы создать вокруг него героическую ситуацию («Крокодил»), либо для того, чтобы высмеять его, утверждая таким осмеянием практически полезную истину («Мойдодыр»). Но и там и здесь господствует эксцентрика. Если Чуковскому нужно дать мораль, то он подает ее занимательно и притом не статично, а только в виде концовки действия:

Давайте же мыться, плескаться,  
Купаться, нырять, кувыркаться  
В ушате, в корыте, в лохани,  
В реке, в ручейке, в океане...

Изучая трехлеток, Чуковский в свое время выработал себе «нечто вроде поэтики детского возраста». Поэтика эта и послужила основой его «заповедей для детских писателей». Наиболее интересен вопрос, как пользуется Чуковский теми путеводными вехами мастерства, которые он установил в первую очередь для себя самого?

Стихи Чуковского графичны. Они легко вызывают необходимые детскому восприятию зрительные образы. Задача быстрой смены образов, осуществляемая чаще всего конкретным движением, решена Чуковским и в «Крокодиле», и в «Мойдодыре», и в «Тараканище», и в ряде других поэм. Меньше удастся ему (в больших формах) сочинение различных ритмов в соответствии с движением образов, то, что очень хорошо удалось, например, Маршаку в его «Почте». Но общую, весьма трудную задачу, сочетание графичности с лиричностью, то, что Чуковский справедливо считает обязательным для детских стихов, он решил вполне удовлетворительно. «Кинематограф для детей», как «Мойдодыр» осуществляет не только движение кадров, — он дает материал для пения и даже для пляски. Стихи Чуковского и ритмически и фонически музыкальны. Звукопись в них хотя подчас и нарочито упрощена, однако, очень выразительна:

...Чайные чашки в печали,  
Стуча и бренча, закричали...

(«Бутерброд»).

Осуществляя в своих стихах максимум движения, Чуковский реализует и другое свое требование — о «необходимости в стихах для маленьких отдавать предпочтение глагольным формам перед эпитетами». Чем старше ребенок, тем менее действительным становится этот «глагольный» принцип. Но речь идет о малышах. При максимуме действия эпитетов у Чуковского — минимальное количество:

Утюги бегут, побрякивают,  
Через лужи, через лужи перескакивают...

.....

На стаканы — дзынь! — натыкаются,  
И стаканы — дзынь! — разбиваются.  
И бежит, бренчит, стучит, кричит сковорода:  
Вы куда? куда? куда? куда?

(«Федорино горе»).

В таких повторах, любимых детской аудиторией, мы ощущаем большую напевность. Используя хорошую стилевую традицию фольклора, — Чуковский применяет разнотипные повторы очень часто:

Я бегу, бегу, бегу!  
Удержаться не могу!

(«Федорино горе»).

Мылом, мылом,  
Мылом, мылом  
Умывался без конца...

(«Мойдодыр»).

Фольклор, в частности детский, в работе Чуковского занимает почетное место. Писатель пользуется им различно: отбирает и обрабатывает подлинные фольклорные мотивы («Домок», «Заянька в гостях» и пр.), а чаще применяет в своих стихах, как мы видели, методы детского фольклора. Это освоение фольклора не ограничивается «перевертышами». Хороши загадки Чуковского, построенные на материале сегодняшнего дня: первомайский трамвай, советские бипланы, пароход; значительно менее удачны загадки, стилистически воскрешающие сентиментальную слащавость доброй бабушки, которая дала копеечку «Марьюшке, Марусеньке, Машеньке и Манечке»...

Среди наших писателей Чуковский — один из пионеров изучения вопросов детского языка и детской литературы. Уже давно он заявил, что детскому писателю надо «уйти в детвору». Только сейчас это требование широко применяется в практике детских писателей. В последнее время Чуковский увидел, каким богатым источником для детского писателя может послужить жизнь коллективов малых ребят Советской страны. Эти коллективы создают иной тип ребенка, чем был ребенок-индивидуалист, к бытию которого применялся ранее в своих стихах Чуковский.

В те годы, когда стараниями недальновидных воспитателей сказка была изгнана из детского обихода, Чуковский, как детский писатель, временно прекратил работу. Однако именно для него такой перерыв сыграл скорее положительную, чем отрицательную роль. Изучение коллективов малых ребят помогло ему приблизиться к советской действительности. Была написана «Солнечная». Повесть эта — для среднего возраста. Среди оригинальных работ Чуковского для детей — это первый опыт в прозе. В «Солнечной» автор стремится заинтересовать читателя самим фабульным материалом и прежде всего — основной линией детского коллектива. Грустная тема санатории вырастает в жизнерадостное повествование, и происходит это потому, что автор дает читателю ясно почувствовать здоровый воздух эпохи, оздоровляющую силу коллектива, оздоровляющую силу стремления как можно скорее включиться в развертывающееся строительство страны, — строительство, о котором дети «Солнечной» знают только по рассказам взрослых. «Вы не только учите их, вы лечите их — пятилеткой», — говорит один из героев «Солнечной», доктор Барабан Барабаныч инструктору-комсомольцу, рассказывающему ребятам о новостройках.

В повести использован богатый опыт Чуковского в изучении детского поведения и характерной детской речи, что весьма оживляет «Солнечную».

Повесть ценна не столько тем, что она написана в реалистической манере, сколько умением по-новому увидеть вещи.

Мировосприятие ребенка-коллективиста не только фабула для реалистической повести: оно может послужить детским поэтам неплохим материалом для работы над тем революционным эпосом, о котором когда-то думал писатель, и над современной сказкой, в которой уже успешно работают Гайдар, Кассиль, отчасти Смирнова, и может плодотворно работать сам Чуковский.

В большинстве своих книжек Чуковский близок детскому читателю. Недаром такая книжка, как «Мойдодыр» выдержала уже семнадцать изданий. Чуковский при всех своих недостатках — подлинный детский писатель. Он знает и любит ребенка. И, что особенно существенно, он ясно сознает, что «поэзия для детей должна быть и для взрослых поэзией».

# ИССЛЕДОВАНИЯ

*Нина Барковская*

## СЕРИЯ «БИБЛИОТЕКА МИХАИЛА ЯСНОВА»: ПОЭТ КАК ОРГАНИЗАТОР КНИЖНОГО ПРОСТРАНСТВА<sup>1</sup>

Одной из особенностей современного литературного процесса можно считать активное включение самих авторов в издательскую деятельность, вплоть до публикации своих произведений в коммерческих издательствах или через платформу Ridero. М. Д. Яснов, поэт и переводчик, реализует несколько проектов, в том числе — книжную серию «Библиотека Михаила Яснова» в издательстве Clever. Сборник «Одним вечерним утром», составленный Михаилом Ясным, рассматривается в статье как антология «частного вкуса», включающая избранные произведения современной юмористической литературы для детей. Функции этой книги и всей «Библиотеки Михаила Яснова» — собирание и сохранение лучшего, что есть сегодня в детской литературе. В статье анализируется композиция книги, выявляются ведущие приемы языковой игры: полисемия, антонимия, оксюморон, буквализация метафоры, сюжетные перипетии, делаются наблюдения над особенностями субъектной организации текста. Стихи самого Яснава публикуются в книге наряду с произведениями других авторов, близких ему по творческой манере и духу. Кроме того, произведения, собранные под одной обложкой, знакомят детей с некоторыми «секретами» стихотворной речи, прежде всего — с рифмой. Развивая чуткость к языку, книга выполняет воспитательную и просветительскую задачу, однако делает это с юмором, весело, ломая стереотипы и оживляя стертые речевые обороты. Михаил Яснов успешно выполняет миссию одного из организаторов современного литературного процесса.

*Ключевые слова:* Книжный менеджмент, современная детская поэзия, альманах, речевая игра, юмор, метафора, каламбур

---

*Нина Владимировна Барковская*

Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург  
barkovskaya@list.ru

Михаил Яснов — один из самых любимых детских поэтов. Взрослому читателю он знаком и как автор элегичных, но всегда с долей шутки, «взрослых» стихов. Кроме того, Михаил Яснов продолжает традиции петербургско-ленинградской школы поэтического перевода. Моя любимая книга Михаила Яснова называется «Амбидекстр» [Яснов 2010]. Но значимость для книжной культуры этого человека не исчерпывается только его редким талантом одинаково хорошо писать оригинальные стихи и делать мастерские переводы. В разных уголках России и зарубежья многим детям и родителям, студентам, учителям и библиотекарям посчастливилось стать участниками живого общения с поэтом — остроумным, энергичным, легким на подъем. В эпоху тотальной медиализации увидеть автора, услышать «вживую» его голос, получить ответы на свои вопросы, поиграть в рифмы — значит уже по-другому потом читать его книги, как книги ДРУГА. Михаил Давидович — неутомимый организатор встреч и проектов, школ молодых детских писателей, фестивалей. Но он еще историк и теоретик детской литературы: с подкупающей искренностью, увлекательно и психологически точно написана книга «Путешествие в Чудество. Книга о детях, детской поэзии и детских поэтах» [Яснов 2014]. Мне хотелось бы остановиться на этой ипостаси столь разностороннего автора, подчеркнув его подвижническую роль в собирании и продвижении современной детской литературы. Материалом послужит серия книг, выходящая в издательстве Clever «Библиотека Михаила Яснова», в частности, замечательный сборник «Одним вечерним утром» [Одним вечерним утром... 2018]. Это, если использовать понятие из менеджмента, «книга успеха» [Гладышев 2006, 395], успеха и для издательства, и для представленных авторов, и, главное — для читателей, ибо, по словам самого Михаила Яснова, «детство — это мир веселья и радости». Успех, учит менеджмент, обеспечивается ясной целью, правильным выбором авторов, четким представлением о целевой аудитории, конкретной «издательской нишей», а также талантом, филологическим чутьем, высоким профессионализмом автора-составителя.

Цель книги «Одним вечерним утром» многосоставна (будучи поэтом, Михаил Яснов умеет минимумом средств добиться максимальной смысловой емкости, ведь в поэзии каждый элемент полифункционален). Во-первых, цель — составить интересную и смешную книгу, чтение которой поднимет настроение, может быть, даже побудит придумать что-нибудь свое (см. раздел «...в мечтах»). Кроме того, знакомит родителей, которые будут читать книгу вслух,



с достаточно широким кругом современных детских писателей: в сборник включены произведения 29 авторов, тридцатый — сам Михаил Яснов. Судя по отзывам родителей в Сети, кто-то открыл для себя Галину Ядину, а кто-то с радостью перечитал Марину Бородицкую. Книга являет собой мини-антологию, собирает все лучшее, что есть сегодня в сфере детского юмора — сохраняя эти тексты для будущих читателей и для историков русской литературы. Критики [Кузьмин 2001; Подлубнова 2014] уже отмечали, что сегодня на смену поэтическим альманахам 1990-х гг. приходят антологии (в том числе, и антологии «частного вкуса»). Грань между альманахом и антологией довольно тонкая, но, в отличие от альманаха, антология всегда единична. В книжной серии «Библиотека Михаила Яснова» каждая книга суверенна, неповторима, единственна. Главная функция антологий, как указывает У. Ю. Верина, «стратификация литературных явлений благодаря наличию определенного подхода, на основании которого производится отбор произведений или авторов, и отграничения полученной совокупности от литературных явлений, не подходящих под составительский принцип» [Верина 2017, 236]. Антология, пишет исследовательница, опираясь на работы В. В. Баженовой, Ю. В. Смирновой, является средством отбора, хранения, аккумуляции текстов, соответствующих критериям ценности, значимости, итоговости [Верина 2017, 237]. Выпуская свою книжную серию, Михаил Яснов отбирает и сохраняет все лучшее, что есть в сегодняшней детской литературе — предоставляя методистам материал для школьных хрестоматий.

Немаловажной представляется также задача сплочения и солидарности современных детских писателей, создание некоего сообщества единомышленников. О засилье монополий, «моноцентричности» издательского дела пишут Ю. П. Нечай и О. В. Хлопунова [Нечай, Хлопунова 2016]. На разобщенность писательской среды сетуют и другие аналитики книжного рынка [Макиенко 2006].

Серия называется «Библиотека Михаила Яснова». Наверное, можно воспользоваться понятием коллективной библиотеки, которое ввел (наряду с виртуальной и личной, т.е. внутренней библиотекой) Пьер Байяр в книге-парадоксе, книге-провокации «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали». Он подчеркивает, что свое значение отдельная книга приобретает только в едином ансамбле других книг, как слово приобретает значение только в контексте, причем в этот ансамбль коллективной библиотеки входит и личность автора [Байяр 2012, 123]. Потому так важно личное имя составителя серии — все, кто любит творчество Михаила Яснова,

с доверием к его вкусу раскроют книгу. Кроме того, есть еще один оттенок смысла: в сборнике представлены авторы, чьи книги включены в личную библиотеку Михаила Яснова, нравятся лично ему, поэтому, читая сборник, мы невольно встречаемся и с личностью самого составителя.

Интригующее название — «Одним вечерним утром» — сразу определяет доминанту: перед нами веселый абсурд, ставящий всё с ног на голову, отменяющий скучные правила (заглавная строка взята из стихотворения Григория Кружкова, с ощутимым английским колоритом: несколько текстов из книги Кружкова «Чашка по-английски», написанной по мотивам Спайка Миллигана, включены в сборник). Григорий Кружков, как и Марина Бородинская, и Сергей Махотин, и многие другие авторы — хорошие друзья Михаила Яснова, их объединяют не только литературные пристрастия и занятия, но и душевное созвучие. Приведем стихотворение Кружкова:

Одним вечерним утром,  
Январских жарким днем,  
Когда светили пташки,  
И снег дышал теплом,  
И распевали утки  
На ветках «кряк да кряк», —  
Спустился я к себе в подвал,  
Чтоб подмести чердак

[Одним вечерним утром... 2018, 106]<sup>2</sup>.

Но помимо психологической установки на забавную путаницу, название сборника намекает и на возможную ситуацию его прочтения: чаще всего родители читают детям на ночь, и веселая книга превратит вечер в светлое утро, сумерки перейдут в рассвет, а темная ночь словно бы исчезнет (открывают сборник два стихотворения о детском страхе темноты). Другими словами, чтение этой книги обрадует и высветлит внутренний мир и взрослого, и ребенка. Отметим также, что предыдущие книги серии были ориентированы на определенный возраст читателя, например, «Лучшее чтение» в 3 года, в 4 года, в 5 и в 6 лет, «Скоро в школу!». А вот «Одним вечерним утром» — книга на вырост. Разделы составлены по тем сферам, которые постепенно осваивает ребенок: «Когда смешно...» — 1) дома, 2) на улице, 3) в школе, 4) в мечтах, 5) за книгой, т. е. осваиваемый ребенком мир постепенно расширяется. В первом разделе (дома) комические ситуации разворачиваются в малом круге семьи,

за чайным столом или на кухне, в комнате. Сошлемся на стихотворение Дины Бурачевской «Кровать». Открывается оно вопросом: «Для чего нужна кровать?», а в конце дается «отгадка»: «На кровати можно прыгать, / Кувыркаться / И орать!» (С. 17). А во дворе, на улице преобладают ролевые игры с товарищами: в пиратов, кладоискателей, индейцев. Во дворе уже не ситуация выворачивается наизнанку, как в стихотворении из раздела «...дома», где пёс боится грозной хозяйки, кот боится пса, мышь боится кота, а грозная хозяйка панически пугается мышки (Григорий Кружков. Грозная хозяйка. (С. 16), а сами герои-ребята становятся иными в процессе игры. Так происходит, например, в стихотворении Михаила Яснова «Никто не решится».

Мы люди,  
Но это же можно исправить!  
Я каркать примусь,  
И кричать,  
И картавить,  
А ты зарычи и залай  
Невпопад —  
Пушай от испуга  
Кругом завопят!  
Я стану руками,  
Как крылья, хлопать,  
А ты принимайся  
Вертеться и топать.  
Мы всех испугаем,  
Кого не возьми, —  
Никто  
Не решится  
Назвать нас людьми! (С. 57)

В школьном разделе еще усложняется субъектная организация, героем произведений становится не только сам ребенок, но и учителя, а в нескольких стихотворениях Кристины Стрельниковой про учительницу Нину Павловну полилог реплик формирует «хоровое» сознание шумных учащихся, перед их напором трудно не растеряться учителю. Вероятно, раскрытие «детского» сознания взрослых (и учителей, и родителей) призвано смягчить жестко-авторитарное, монологическое слово наставника, которое доминирует в школьной жизни. В смешном рассказе Анны Игнатьевой «Родительское собрание» молоденькая учительница Татьяна Борисовна, стараясь найти в каждом ученике что-то хорошее, все же рассказывает ро-

дителям о недостатках их детей (мальчик Савелий говорит «Чё?», а его отец возмущается: «Чё говорит? Ну, я ему почёкаю, будет знать! Я с ним разберусь. Чё за моду взял, „чё“ говорить»; девочка Валечка ест на уроках булочки, а ее мама, реагируя на замечание, сама едва не поперхнулась булочкой и т. д.) (С. 84–86). И не только родители оказываются точно такими же, как их дети (или наоборот?), но и сама учительница, упрекая за постоянные звонки родителей детям, вынуждена отвечать во время собрания на мамин звонок. А миниатюра Сергея Махотина «Учительница» парадоксально переворачивает традиционную ситуацию «Ура, Марь Иванна заболела!». В этом крохотном рассказе учительница пришла в класс, увидела, что все парты пустые, обрадовалась: «Ура! Уроков не будет!», начала озорничать, но в дверь заглянул директор и сообщил, что учеников просто отправили в соседний кабинет. Правда, тут учительница тоже обрадовалась, еще сильнее, чем в прошлый раз (С. 93). В разделе о мечтах одинаково взалхлеб фантазируют и дети, и взрослые, а последний раздел «...за книгой» в центр внимания ставит приемы игры со словами.

В лаконичном предисловии Михаил Яснов называет основной парадокс, на котором базируется юмористика для детей: дети плохо понимают метафоры и не умеют их объяснять, но в самой детской речи полным-полно метафор. И называет приемы речевой игры: «игровые рифмы и каламбуры в стихах, неожиданные сюжеты в прозе, парадоксы». Активное освоение словаря ребенком означает и освоение всего богатства окружающего мира. Названа в предисловии и цель детского юмора — «продлить это внутреннее состояние счастья» (С. 7).

Перечислим некоторые приемы игры словами (каламбуры), которые использовали авторы, чьи произведения включены в книгу «Одним вечерним утром».

*Антонимы.* В «Песенке про холодно-горячо» Григория Кружкова мальчик Васенька на все предложения поесть отвечает «холодно», и только на предложение мороженого — радостно кричит «горячо!» (С. 20). В стихотворении Марины Бородинской девочка вышла из моря «мокрая, солёная», а мама сказала: «Сладкая моя!» (С. 133).

*Оксюморон.* Характеристика Бабы-Яги у Дины Бурачевской, помимо смешного парадокса, позволяет также скорректировать распространенную в разговорной речи лексическую неточность («ужасно нравится»):

Ее безобразной зовут  
И опасной,  
Но раньше была она  
Жутко прекрасной!  
Ужасно приятной,  
Чудовищно дивной,  
Чертовски опрятной  
И зверски наивной! (С. 116)

*Буквализация лексических метафор.* У бабушки упало давление, внук ищет его на полу (Дм. Сиротин (С. 27)), новый свитер кусается (М. Яснов (С. 37), уютю погорячился и прожег дырку (Е. Ярышевская (С. 130)). Замечательный пример, где игра строится на соприсутствии прямого и переносного значений слова, в рассказе Ильи Бутмана: спор, какой предмет тяжелее, алгебра или геометрия, разрешается ребятами с помощью удара учебником по голове, и оказывается, что алгебра тяжелее, от нее «голова раскалывается» (С. 75).

*Материализация метафоры.* Учительница упрекает ученика, что он «дошел до ручки»: забыл и ручку, и тетрадь, и книги и вдруг с ужасом видит, что он — без головы, т.к. и голову забыл дома (Д. Сиротин (С. 66)). Как отмечает Гриднева, буквализация метафоры нередко становится способом создания фантастического образа: «буквализация разрушает условность объединения в метафорическом образе свойств объектов разной природы, превращает ментальную проекцию в объективную данность» [Гриднева 2019].

*Игра с именами собственными.* «Иванова» в стихотворении Дины Бурачевской на протяжении всего стихотворения удивляет читателя: мальчик ею восхищается, а она любит шуршать газетами и лихо перекусывать провода, и только последняя строчка дает разгадку: «Иванова — моя хомячиха!» (С. 18). В стихотворении Марины Бородицкой: привели на море Гальку и сказали ей собирать гальку (С. 133). В рассказе Валерия Роньшина «Вовка Морковкин и девочка его мечты» мальчик мечтает о своем идеале любимой девочки, назвав ее мысленно «Алёна», в голове у него постоянно крутится песенка «Алёна, Алёна, Алёна, / Забыл я твой номер телефона» (С. 98–101). И когда на литературе его вызвали к доске читать стихотворение Тютчева про чародейку-зиму, он машинально произнес про забытый номер телефона Алёны, на что учительница, которую звали как раз Алёна Ферапонтовна, напомнила ему свой телефон и попросила, чтобы родители Вовки ей обязательно позвонили.

*Полисемия и омонимия.* Вслед за Л. В. Зубовой мы в данном случае не будем различать эти понятия. Игра полисемией — один из са-

мых частотных приемов в книге, собранной Михаилом Ясным, и это закономерно, поскольку приучает ребенка к многозначности слов. Л. В. Зубова пишет: «Современная поэзия постоянно обращает внимание на присутствие в слове более чем одного значения, а это значит, что внимание поэта привлечено к языковому конфликту — к динамической ситуации. При этом языковая игра... ...представляет этикой, психологией, идеологией, философией» [Зубова 2000]. Мальчик Коля получил двойку, т.к. не сумел извлечь квадратный корень, в наказание дед дал ему лопату и велел извлекать круглый корень (М. Грозовский (С. 56)). Тим Собакин обыгрывает выражения «сесть за стол» и джинсы «сели» после стирки (С.12).

*Фонетическая игра:* воробыха весной просит «чипсов, чипсов» (Г. Кружков (С. 38)).

*Буквенный состав слова* обыгрывает Галина Дядина в стихотворении «Муравей»:

В густой-густой-густой траве  
Пропал однажды мураве...  
Ведь он не слон и не жираф,  
А просто маленький мурав...  
Обычный гриб — уже гора  
В сравненьи с капельным мура...  
И даже листик чересчур  
Велик для крошечного мур...  
И кто в траве отыщет му... —  
Дарю корову я тому! (С. 127)

Прочитать слово «бутерброд» наоборот (*палиндром*) предлагает Петр Синявский (С. 127).

В игру включаются контексты, связанные с преподаванием русского языка в школе: на вопрос учителя о сныке под глазом, ученик ответил, что это — «знак ударения» (Ст. Востоков (С. 78)). Две контрастные строфы в стихотворении Михаила Яснова «Орфографический словарь» наглядно демонстрируют неправильное («фонетическое») письмо и правильное написание (С. 126). Различие букв и звуков демонстрирует стихотворение «Эхо отвечает»: Сергей Белорусец нанизывает *рифмы*: окошко — кошка, человечка — овечка, смеха — эхо, учитывая, что безударный [о] произносится как [а] (С. 136). Это последнее стихотворение в книге, и оно перекликается с первым, поскольку «Кто боится темноты?» Вадима Левина прямо-таки приглашает поиграть в рифмы, продолжив

авторский ряд: темноты — цветы — кроты — коты — ты... (например, мечты, кусты, мосты...).

Таким образом, весь сборник от начала до конца наполнен игрой со словами, буквами, звуками, метафорами, развивает у ребенка языковое чутье, а взрослого заставляет улыбнуться. Стихотворение Михаила Яснова «Носитель языка» рассказывает о собаке, однако так виртуозно играть оттенками смысла может только очень чуткий носитель языка, радость приносит не только сосиска, но и речевая игрушка, «вкусное» выражение.

Здравши хвост под облака,  
Идет носитель языка.  
Английского?  
Немецкого?  
Совсем другого — детского!  
Веселого!  
Щенячьего!  
Поди попробуй — спрячь его!  
Язык румян,  
Язык хорош,  
С таким нигде не пропадешь.  
Он знает вкус сосиски —  
И доведет до миски! (С. 54)

Михаил Давидович Яснов хорошо известен и любим на Урале. Не без его влияния, наверное, в журнале «Урал» несколько лет назад появилась рубрика «Детская», а Надежда Колтышева с энтузиазмом и упорством собирает, редактирует, издает ежегодный альманах «Детская», который с нетерпением ждут дети, родители, учителя. В 2019 г. вышел «четвертый с половиной» номер альманаха, и открывает его подборка стихов Михаила Яснова «Конвертик с повидлом», причем первое же стихотворение посвящено Сергею Махотину, верному другу и коллеге [Детская... 2019].

Подчеркнем еще раз: альманах «Одним вечерним утром», как и вся книжная «полка» из «Библиотеки Михаила Яснова» собирает и сохраняет лучшее, что есть сегодня в детской литературе, и делает это ответственно, но и с юмором, и с какой-то симпатией и заботой. В этой «Библиотеке» уютно, как и должно быть в библиотеке.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках проекта РНФ 19–18–00205 «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху».

<sup>2</sup> Далее при цитировании по этому изданию в скобках указывается номер страницы.

## *Литература*

### *Источники*

*Одним вечерним утром... 2018* — Одним вечерним утром: Лучшие стихи и рассказы современных писателей для детей (Библиотека Михаила Яснова) / сост. М. Д. Яснов. М.: Клевер-Медиа-Групп, 2018.

*Детская... 2019* — Детская: альманах для семейного чтения / ред.-сост. Н. Колтышева. Екатеринбург: Журнал «Урал»; ИД «Автограф», 2019. (Вып. 3/2017).

*Яснов 2010* — Яснов М. А. Амбидекстр: стихи / переводы. СПб.: Вита Нова, 2010.

*Яснов 2014* — Яснов М. А. Путешествие в Чудетство: книга о детях, детской поэзии и детских поэтах. СПб.: Фонд содействия развитию детской литературы и культуры чтения «Дом детской книги», 2014.

### *Исследования*

*Байяр 2012* — Байяр П. Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали / пер. с фр. и послесл. Алины Поповой. М.: Текст, 2012.

*Верина 2017* — Верина У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XIX–XX вв. Минск: БГУ, 2017.

*Гладышев 2006* — Гладышев М. Г. «Книжный» менеджмент // Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2006. Вып. 4(44). С. 393–398.

*Гриднева 2019* — Гриднева Н. А. Буквализация метафоры в художественном языке фантастики (на примере рассказов Р. Брэдли) // Rhema. Рема. 2019. № 1. С. 9–19. (Филология. Текстология).

*Зубова 2000* — Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛЮ, 2000. (Научная библиотека).

*Макиенко 2006* — Макиенко С. А. Культура, книжный рынок: вопросы и перспективы, 10.07.2006 // Relga. Научно-культурологический журнал. № 13 (135). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1092&level1=main&level2=articles>.

*Кузьмин 2001* — Кузьмин Д. В зеркале антологий // Арион. 2001. № 2. URL: <https://arion.ru/mcontent.php?year=2001&number=13&idx=74>.

*Нечай, Хлопунова 2016* — Нечай Ю. П., Хлопунова О. В. Особенности книжного рынка в России // Вестник Адыгейского ун-та. 2016. Вып. 3. С. 198–203.



*Подлубнова 2014* — Подлубнова Ю. Антологика. Русская поэзия и практики современного книгоиздания // Октябрь. 2014. № 14. С. 181–188.

### References

*Bayard 2012* — Bayard, P. (2012). *Iskusstvo rassuzhdat' o knigah, kotoryh vy ne chitali* [The art of reasoning about books you haven't read]. Moscow: Tekst, 2012.

*Gladyshev 2006* — Gladyshev, M. G. (2006). “Knizhnyj” menedzhment [“Book” management]. *Vestnik Tambovskogo un-ta. Serija: Gumanitarnye nauki*, 2006, I. 4(44), 393–398.

*Gridneva 2019* — Gridneva, N. A. (2019). Bukvalizacija metafory v hudozhestvennom jazyke fantastiki (na primere rasskazov R. Brjederi) [Literalization of metaphor in the artistic language of science fiction (on the example of the stories of R. Bradbury)]. *Rhema*, 2019, 1. Filologija. Tekstologija, 9–19.

*Kuz'min 2001* — Kuz'min, D. (2001). V zerkale antologij [In the mirror of anthologies]. *Arion*. 2001, 2. <https://arion.ru/mcontent.php?year=2001&number=13&idx=74>.

*Makienko 2006* — Makienko, S. A. (2006). Kul'tura, knizhnyj rynek: voprosy i perspektivy [Culture, book market: issues and perspectives]. *Relga. Nauchno-kul'turologicheskij zhurnal* [Scientific and culturological journal], 13 (135), 10.07.2006. <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1092&level1=main&level2=articles>.

*Nechaj, Hlopunova 2016* — Nechaj, Ju. P., Hlopunova, O. V. (2016). Osobennosti knizhnogo rynka v Rossii [Features of the book market in Russia]. *Vestnik Adygejskogo un-ta*. 2016, 3, 198–203.

*Podlubnova 2014* — Podlubnova, Ju. (2014) *Antologika. Russkaja poezija i praktiki sovremennogo knigoizdanija* [Anthologica. Russian poetry and the practice of modern book publishing]. 2014, oct., 14, 181–188.

*Verina 2017* — Verina, U. Ju. (2017). Obnovlenie zhanrovoj sistemy russkoj poezii rubezha XIX–XX vv. [Renewal of the genre system of Russian poetry at the turn of the 20th and 20th centuries]. Minsk: BGU, 2017. (In Russ.)

*Zubova 2000* — Zubova, L. V. (2000). *Sovremennaja russkaja poezija v kontekste istorii jazyka* [Contemporary Russian poetry in the context of the history of language]. Moscow: NLO, 2000.

*Nina Barkovskaya*

Ural State Pedagogical University (USPU);

ORCID: 0000-0001-9131-5937

“MIKHAIL YASNOV’S LIBRARY”: THE POET AS THE ORGANIZER  
OF THE BOOKISH SPACE

One of the features of the modern literary process that should be considered today is the active involvement of authors themselves in publishing, up to the publication of their creative works in commercial publishing houses or through the “Ridero” platform. Mikhail Yasnov, poet and translator, implemented several such projects, including the book series “Mikhail Yasnov’s Library” at the “Clever” publishing house. The collection “One Evening in the Morning”, compiled by Mikhail Yasnov, is viewed in the article as an attempt to create an anthology based on “private taste”, and it includes selected works of modern humor literature for children. The goal of this book as well as the entire series “Mikhail Yasnov’s Library” is to collect and preserve the best that exists in children’s literature today. The article analyzes the composition of the book and it identifies the foremost techniques of the language game: polysemy, antonymy, oxymoron, literalization of metaphor, plot twists and turns. Special comments are made on the peculiarities of the subject organization of the text. Own poems by Yasnov are published in the book along with the creative works of other authors which are close to him in a creative manner and art spirit. In addition, the works, collected under one cover, introduced children to some “secrets” of poetic speech, first of all, to the function of rhyme. Developing sensitivity to language, the book fulfills both child-rearing and educational tasks, but it does this with humor, cheer, with breaking stereotypes, and reviving worn-out speech patterns. Mikhail Yasnov successfully fulfilled his mission of one of the organizers of the modern literary process.

*Keywords:* Book management, contemporary children’s poetry, almanac, speech play, humor, metaphor, pun

## ПРИНЦИП ДИАЛОГА В СТИХОТВОРЕНИЯХ МИХАИЛА ЯСНОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Статья посвящена изучению стихотворений Михаила Давидовича Яснова, адресованных детям разного возраста: от младших дошкольников до старших школьников. Поэтическое творчество автора опирается на несколько ключевых принципов, в числе которых — сохранение гармонии детства, поддержка доверия ребёнка к миру. Одним из главных объединяющих начал его творчества стал поэтический диалог, проявленный на разных уровнях художественных текстов: от уровня персонажей и образной системы до уровня метатекстуальности и авторского сознания. Принцип диалога в данном случае понимается как преодоление единичной точки зрения, попытка выйти за пределы личного *Я* благодаря вниманию к *Другому*. Поэзия Яснова ориентирована на поиск сходств и различий между явлениями реальности, в ней представлены многие голоса, жизненные позиции. В статье поэтический диалог рассматривается с использованием мотивно-образного анализа. Принцип диалога, реализованный в системе образов и мотивов, имеет большой нравственный потенциал для детской поэзии: он способствует формированию у ребёнка эмпатии и развитию самопознания. С другой стороны, эстетическая ценность диалогизма обогащает тематический и образный строй лирики.

*Ключевые слова:* Михаил Давидович Яснов, русская поэзия для детей, поэтический диалог, метатекстуальность, интертекстуальность, анимализм, образ семьи.

Среди сотен поэтических сборников Михаила Давидовича Яснова (1946) для детей есть книги для самых маленьких («Распре-крас-но» [Яснов 2020b]), есть стихотворения для младших школьников («Праздник букваря» [Яснов 2016a]), для подростков

(«Собиранье сосулук» [Яснов 2014а]). Закономерно желание поэта «сложить свои стихи по возрастной лестнице: начать с самых малышовых, с тетёшканья, с того, что когда-то называлось поэзией пестования, и незаметно, месяц за месяцем, год за годом „подниматься“ к школе». «Однако, — пишет он в книге „Путешествие в Чудетство“, — отдаю себе отчёт в том, что в идеале это вряд ли выполнимо: слишком зыбки психологические границы в дошкольном возрасте, слишком различны дети, слишком они ещё — и слава богу! — сопротивляются унификации» [Яснов 2014, 238].

Действительно, трудно расположить все книги стихотворений Михаила Яснова, начиная с первой, «Лекарство от зевоты» [Яснов 1979], согласно возрастной адресации. Тем не менее попытка систематизации осуществлена в сборнике «Полное собрание стихотворений для детей»<sup>1</sup> [Яснов 2016], где каждый объёмный раздел связан с определённым годом детской жизни: «От трёх до четырёх»; «От четырёх до пяти» — и далее. В книгу вошли практически все стихотворения из предыдущих сборников и новые тексты. Полное собрание стихотворений — совместный замысел издательства и автора: «Дом детской книги» предложил идею книги и оформление, а Михаил Яснов определил состав, объём книги, распределение стихотворений по возрастам.

Михаилу Давидовичу Яснову удалось создать единое, развёрнутое пространство поэзии, в которое входят не только стихотворения для разного возраста; авторские тексты и переводы; поэзия, опирающаяся на фольклорные традиции (скороговорки, считалки, колыбельные); прикладная поэзия (мнемонические тексты, поэтическая азбука); стихотворения-игры, требующие интерактива. С одной стороны, многообразие форм и жанров осложняет анализ поэтического корпуса: каждый тип текстов требует внимания к своим особенностям. С другой стороны, в многообразии более объёмно проявлена авторская индивидуальность, которая пока недостаточно исследована.

На сайтах детских журналов, на литературных порталах можно найти интервью с Михаилом Ясновым и биографические сведения о нём [Яснов 2016b; Яснов 2020c; Яснов 2020]. Однако филологические работы, посвящённые анализу его стихотворений для детей, пока немногочисленны. Обратим внимание на те исследования, которые формируют контекст данной статьи. Н. В. Барковская на примере одной подборки стихотворений М. Яснова, опубликованной в журнале «Урал», рассматривает константные образы стихотворений, в том числе образ семьи, внимание к ближайшему окружению



Рис. 1. М. Д. Яснов Полное собрание стихотворений для детей, 2016. Обложка

ребёнка, множество «живых существ» в поэзии [Барковская 2017, 87]. О важности семейных взаимоотношений в поэзии М. Яснова говорит и М. А. Денисова, упоминая его в ряду других современных детских поэтов.

Несколько статей посвящены игровой поэтике творчества М. Яснова. Е. Ю. Ускова включает М. Яснова в число современных авторов, тяготеющих к игровой, авангардистской эстетике [Ускова 2018, 65]. Т. А. Гридина исследует ассоциативные проекции игрового слова, подробно разбирая такие лингвистические приёмы игры, как омофоническую и паронимическую рифмы, использование аллитерации и ассонансов, поэтические окказионализмы, грамматические нарушения. Для нас важно, что исследователь отмечает принцип диалога, реализующийся на уровне игровых словоформ [Гридина 2018, 194].

Цель нашей статьи — определить в первом приближении особенности авторского творческого метода Михаила Яснова. На наш взгляд, один из ключевых принципов его поэзии для детей — это установка на диалог. Этот принцип проявлен на разных уровнях текстов (тематическом, образном, метатекстуальном) и помогает автору решать эстетические и воспитательные задачи.

Говоря о диалоге, в современном литературоведении чаще подразумевают не речевую или структурную форму произведения, а особенность эстетического мировоззрения автора. Понятия «диалогизма», «диалогичности» вошли в научную парадигму благодаря работам М. М. Бахтина, полагавшего, что «эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания» [Бахтин 1986, 24]. М. Бахтин описывает созерцание автором *Другого*, вживание в чужую экзистенцию и последующее художественное оформление, завершение как принципиально важные этапы эстетической деятельности [Бахтин 1986, 27] (в данном случае не важен род и жанр литературы, речь не идёт конкретно об эпическом тексте, о драме или о лирике; скорее, о стратегии авторского сознания). Философскую концепцию М. Бахтина о диалогизме применяли в исследованиях русской поэзии многие учёные. Так, С. Н. Бройтман, рассматривая неклассический этап русской поэзии (конец XIX–XX вв.), доказал, что отечественная поэзия последних столетий запечатлевала взаимодействующие сознания: значительно выросла доля и значение тех поэтических высказываний, при которых *Я* смотрит на себя со стороны, как на *Другого* [Бройтман 1997, 216]. В последнее десятилетие исследователи обращались к проблеме диалогизма в поэзии разных авторов: от А. Кантемира и М. В. Ломоносова [Бердникова 2012] до А. А. Вознесенского и Р. И. Рождественского [Колокольцева 2019]. Тем не менее проблема диалогизма по-прежнему остаётся спорной и неоднозначной. Мы понимаем принцип диалога в поэзии Михаила Давидовича Яснова для детей как некую первичную эстетическую открытость авторского сознания, как установку на коммуникацию, как внутритекстовую (столкновение или приращение разных точек зрения в одном тексте, либо со-/противопоставление поэтических образов), так и внетекстовую (обращенность к читателю или коммуникацию с другими культурными текстами). Поэтому в статье мы будем рассматривать не напрямую диалогизм в философско-эстетической объёмности, а его конкретное воплощение в системе образов и мотивов поэзии для детей.

При анализе мотивов детской поэзии Михаила Яснова в качестве теоретической базы мы будем использовать работы Б. В. Томашевского [Томашевский 1925], А. Н. Веселовского [Веселовский 1940], И. В. Силантьева [Силантьев 1999]. В статье мотив рассматривается как «простейшая единица» [Веселовский 1940, 508] литературного текста, которая характеризуется семантической целостностью и воспроизводимостью в творчестве одного автора.

Подчеркнём значимость образной природы мотива. А. Веселовский считает, что мотив следует рассматривать как «единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский 1940, 500]. Мотив обладает способностью к видоизменению; разные варианты мотива, взаимодействуя в границах единого инварианта, привносят добавочные оттенки значения. В то время как инвариант обобщает семантическую структуру мотива, варианты реализуются в виде определённых поэтических образов и сюжетов.

*«А я? Человечкин!» Образ семьи в контексте поэтического многоголосия*

В книге «Путешествие в Чужество» М. Яснов называет главными чертами детской поэзии «семейное тепло, внимание взрослых и решающую поддержку ребёнка в его мире» [Яснов 2014, 10]. Автор представляет эту характеристику как «развёрнутую метафору» детской поэзии, и в его творчестве эта метафора воплощается на образном и мотивном уровнях текста. Не случайно в стихотворениях для маленьких (детей 3–4 лет) устойчивым мотивом является мотив семьи. Образный мир стихотворений Яснова для дошкольников можно условно представить как систему расходящихся кругов. В центре находится *Я* ребёнка, его формирующееся самосознание — стихотворения в большинстве случаев написаны от первого лица («У меня есть всё!», «Мой тигрёнок», «Я иду по камушкам»). Ближний к ребёнку круг — это его родители, брат или сестра. Более широкий круг представляет расширенная семья, включающая бабушку, дедушку. Ещё более широкий внешний круг захватывает не только всех домочадцев, но и питомцев, которых дети видят в квартире или в деревенском доме: котят, собак, лошадку, овец. Придерживаясь метафоры расходящихся кругов, можно продолжать разговор о постепенном открытии мира ребёнком, о знакомстве с игрушками, бытовыми предметами и далее.

Важна цель обращения к художественным образам: они не только расширяют кругозор маленького читателя и воспитывают чувство доброты, внимания к ближнему, но и помогают развитию индивидуальности. Одна из основ поэзии Яснова — формирование *Я* во взаимодействии *Я* — Другой: «Есть у кровати — спинка, / А у чайника — носик, / А у тумбочки — ножки, / А у кастрюли — ручки. / А в этой большой кастрюле / Есть очень вкусный компот. / А у меня — / И ножки, / И ручки, / И носик, / И спинка, / И вот ещё что:



Рис. 2. Яснов М. Д. «Вот как я семью нарисовал» из «Полного собрания. . . », 2016

/ Очень / голодный живот!» («У меня есть всё» (С. 38)). Ребёнок не просто анализирует, называет части предметов, он сравнивает себя с объектами реальности (под объектом в данном случае понимается любое явление действительности, доступное восприятию и имеющее собственные границы, в том числе и антропоморфное) и конструирует собственный образ. Сборники стихотворений для младших дошкольников имеют собирательную интонацию, это накопление представлений о мире и о себе. На уровне образной системы, с одной стороны, происходит обособление маленького человека от близких, то, о котором Яснов говорит в книге «Путешествие в Чудетство»: «И всё-таки есть нечто, что их, трёхлеток, объединяет. Назовём это весёлым возгласом „Я сам“» [Яснов 2014, 238]. С другой стороны, личность ребёнка пока не отделена полностью, контакты малыша с внешним миром опосредованы окружающими взрослыми, поэтому наравне с *Я* в текстах присутствует *Мы* («Мы с дедушкой», «Мы с мылом», «Как мы считаем»). В стихотворениях Михаила Яснова большое значение имеет мотив совместного действия: «Сначала я обсупился, / А дедушка — / Насупился. / Потом я обтворожился, / А дедушка — / Встревожился. / А после я обчаялся, / А дедушка — / Отчаялся... / Тут мы под кран наведались / И с тряпкою набегались. / На самом деле, здорово / Мы с дедом / Наобедались!» («Мы с дедушкой» (С. 39)). Паронимичность



рифменных пар с использованием неологизмов помогает подчеркнуть сюжетное сходство параллельных действий (обсупился — насупился; обчаялся — отчаялся). Их сродство приводит к итоговому финальному согласию героев, когда два *Я* соединяются в *Мы*. В качестве противоположного примера (примера рассогласованности) можно привести стихотворение «Хватит!», размещённое в «Полном собрании стихотворений» на следующей странице после «Мы с дедушкой»: «Хватит, дедушка, читать — / Я хочу с тобой кричать! // Хватит, дедушка, писать — / Я хочу с тобой плясать! // Хватит, дедушка, смотреть — / Я хочу с тобой свистеть! // Всё читаешь, / Смотришь, / Пишешь... / Ты меня понятно слышишь?» (С.40).

В двух стихотворениях выстраиваются отношения между дедом и внуком. Но если в первом случае взаимное внимание помогает преодолеть бытовые трудности и объединиться, то во втором тексте герои остаются порознь. Характерно противопоставление действий деда и внука в стихотворении «Хватит»: занятия дедушки рациональны, интеллектуальны (читать, писать) и пока недоступны ребёнку; занятия внука импульсивны, внерациональны (кричать, плясать, свистеть). Образ ребёнка воплощает стихийность, эмоциональность. Экспрессия самых сильных, «рамочных» (Ю. М. Лотман) позиций текста — заглавия и последней строки — подчёркивает эмоциональный накал, переживания ребёнка, нуждающегося в связи с другим. Чем больше близких, тем больше жизненных моделей, тем объёмнее опыт. Соответственно, полнота семьи обеспечивает ребёнку полноту существования. В этой связи ключевым для понимания является стихотворение «Просто чудо», финал которого собирает разных членов семьи в восприятии ребёнка в единое «чудо» семьи: «Вот такая / Дорогая / У меня теперь семья: / Просто чудо, а не мама! / Просто чудо, а не папа! / Просто чудо, а не братик! / Просто чудо, а не я!» (С. 45). Девочка, главная героиня, на протяжении всего стихотворения остаётся на периферии сюжета, но в конце текста оказывается в центре, осознаёт себя как чудо, благодаря любви, поддержке в семье и осознанию уникальности каждого члена семьи, в том числе и собственной.

*«Жить и лаять — стоит!» Мотив диалога в сборниках и циклах о животных*

Малышу необходимо существовать в постоянном диалоге, в контакте, пусть даже бессловесном, в балансе *Я — Мы*: «Так отлично погуляв, / Слышу милое „гав-гав“! / Это папа во дворе! /

Это мама в конуре!» («Царапка на носу» (С.110)). Присутствие значимого взрослого обеспечивает ощущение безопасности, ведь детство, по М. Яснову, — это время защищённости, доверия миру: «Проскакали всадники / На коленях папиных. / <...> / И не страшно всадникам — / Никого! / Ни капельки!» («Всадники» (С. 28)). Поэтому наиболее напряжённая сюжетная ситуация складывается тогда, когда диалог прерывается, когда ребёнок ощущает чувство одиночества, оставленности: «Не приходит папа — / И пускай! / Папа только буркнет: / „Засыпай!“» («Не приходит мама...» (С. 56)). К счастью для детского поэтического космоса Михаила Яснова, базовое доверие ребёнка никогда не остаётся обманутым. Потребность в заботе удовлетворяется, даже если не могут прийти родители: ребёнок живёт в антропоморфном пространстве и чувствует поддержку со стороны мира в целом. С ним дружат игрушки: «Эй, медведик, / Стоит ли грустить? // Мы с тобой большие, / Так и знай: / Стыдно засыпать / Под „баю-бай“!» («Не приходит мама...»); он наделяет душой вещи: «Нас двое, / Голеньких, / В ванной, / От пара / Уже туманной. / Я пальцем потру / Картинку — / А мыло / Потрёт мне спинку. / Потом / Я пойду в кровать, / А мыло — в мыльницу: / Спать» («Мы с мылом» (С. 41)). В поэзии Яснова антропоморфизм является детским способом преодоления одиночества. Возвращаясь к идее диалога, обратим внимание, как часто в его стихотворениях для дошкольников присутствует обращение к *Другому*. Речь идёт не только о людях, но об игрушках и о животных: «Ты видел запруду бобровую?» («Лягушонок» (С. 9)); «С вами общаться / На редкость приятно!» («Вдвоём» (С. 128)); «Мы за блинами, / А вы — за нами!» («Скороговорка за ужином» (С. 191)); «А можно / У вас на руках посидеть?» («Хомячок» (С. 10)); «Интересно вам со мной?» («Пони» (С. 11)) — ряд легко продолжить. Конечно, призывы и вопросы — это обращение к читателю, способ персонализации текста. Но это ещё и отражение художественной онтологии, в которой все участники взаимосвязаны и настроены друг на друга.

Диалогизм в поэзии позволяют увидеть анималистические образы<sup>2</sup>. Книги «Щенячья азбука» [Яснов 2011a], «Здравствуйте, хвостаствуйте!» [Яснов 2011], «Песни кошачьих лап» [Яснов 2020a] вписываются в анималистическую традицию детской литературы и существенно обогащают её. Проанализируем раздел «Здравствуйте, хвостаствуйте!» из «Полного собрания...». Главной особенностью авторского взгляда является сочетание внимательности к тем специфическим чувствам, которые испытывают животные: радость от встречи с хозяином («Хозяин вернулся!» (С. 127)); страсть к по-



Рис. 3. Яснов М. Д. Раздел «От четырёх до пяти» из «Полного собрания. . .», 2016

знанию микромира («Вдвоём» (С. 128)); важность вкусовых, обонятельных ощущений («Твоё — не твоё» (С. 130)), «Зимний романс» (С. 134)) — с уважением к характеру животного, с ненадуманным гуманизмом. Яснов не только пишет отдельные стихотворения о собаках, он создаёт полный, объёмный мир, круг «собаконаселения» («Жить — и лаять» (С. 147)). Из нескольких десятков стихотворений складывается собирательный образ пса. Этот пёс проживает все этапы жизни, от детства: «Щенок прогуляется в сумке на маме» («Если на улице дождь» (С. 102)), «Постриженный Бублик / Похож на мальчишку...» («Бублик» (С. 126)) — до зрелости «Шёл на выставку боксёр / С пятнышком на лапе» («Два боксёра» (С. 114)) и старости «Наш дедушка-таксик / Тринадцатилетний...» («Непослушный дедушка» (С. 125)).

Некоторые стихотворения имеют композицию, основанную на параллелизме («Уши и колготки» (С.105)), «Два боксёра»), или пару взаимно отражающихся образов: «Давай с тобой, собака, / Немного погуляем — / Поговорим с соседом, / С соседкою полаем. / Но только, чур, не путать: / Давай, для простоты, / Я буду разговаривать, / А лаять будешь ты!» («Перед прогулкой» (С. 132)). Шутливое указание на возможность «перепутать», кто говорит, а кто лает, имеет серьёзную внутреннюю интенцию к признанию самостоятельности как хозяина, так и питомца. Каждый из героев равно нуждается в приятельском окружении, у каждого из есть своя цель,

и они признают *личность* друг друга. Заметим, какими характеристиками наделяется собирательный образ собаки в поэтическом цикле «Здравствуйте, хвостаствуйте!»: «незнакомец дорогой», «путешественник всклокоченный», «гражданки», «герой», «носитель языка». Всё это — вполне *человеческие* обозначения, свидетельствующие о том, что у четвероногого спутника есть круг интересов, род занятий, социальный статус... Поэтому стихотворения о собаках помогают сформулировать жизненные принципы и максимы, которые актуальны и для людей: «Как радостно видеть, / Что вновь тебе рады!» («Радость» (С. 113)), «Хоть дворняжка беспородна, / Но зато она свободна!» («Жить — и лаять» (С.147)).

Таким образом, циклы стихотворений о животных апеллируют к читательскому сочувствию, сопереживанию. Они органично вписываются в общую идею многоголосия, которой следует детская лирика Михаила Давидовича Яснова. Многоуровневый природный мир громко обращается к ребёнку наравне с миром социальным. Поэтому автор отдаёт предпочтение не описательной персонажной лирике, а лирическому *Я*, прямому высказыванию героя стихотворения. Право на реплику, на рассказ о себе получают не только кошки и собаки, но и воробьи, мальки, утки, цыплята... Яснов старается редуцировать роль автора как посредника, предоставив читателю-ребёнку и лирическому герою текста возможность прямого разговора. Близкий поэтический контакт усиливает детское восприятие от встречи с *Другим*. Михаилу Яснову удастся сохранить баланс между антропоцентрической точкой зрения — животный космос опосредован нашими представлениями о нём, поэтому мы за него отвечаем — и ненавязчивым дидактизмом, который базируется на признании уникальной экзистенции каждого живого существа.

*«Я встретил Диму Быкова!» Метатекстуальность и поэтический диалог*

Образы животных проявляют разного типа метатекстуальность поэзии Яснова. В цикле «Здравствуйте, хвостаствуйте!» есть примеры автобиографизма: пёс Берримор из текста «На выход „Щенячьей азбуки“» (С. 145) радуется появлению книги о нём: речь идёт именно о «Щенячьей азбуке», изданной в 2011 г. Уникальность «Щенячьей азбуки» в том, что каждое двустилишье азбуки написано с точки зрения таксы Берримора. Дело не только в повествовании от первого лица, но и в речевых особенностях: в частности,

использовании звукоподражаний или команд, которые слышит собака от хозяина: «Фу!», «Фас!». Нейтральная лексика, помещённая в контекст «Щенячьей азбуки», *остраняется* (приём, способствующий преодолению автоматизму восприятия [Шкловский 1929, 21]), например: «Еда! Еда! Еда! Еда! Я так люблю её» («Е-Ё. Песенка про еду» (С. 137)). Многократное повторение слова «еда», одновременно с использованием парцелляции и восклицания, в данном контексте передают интонацию лая собаки.

Лирическое Я, отличное от авторского, поддерживается не только на уровне поэтики, но и на тематическом уровне, а также на уровне образной системы (герметичный кругозор персонажа, в который включены еда, игра, обстановка квартиры, прогулка; при этом образы именуются так, как их воспринимала бы собака, см. миниатюру «К. Кровать» (С. 139)). В нескольких двустийших жизненные принципы героя существенно отличаются от установок умозрительного хозяина: «Ура! Я проснулся! Без четверти пять!.. / Ну сколько же можно хозяевам спать?» («У. Утро» (С. 141)). То есть поэтика «Щенячьей азбуки» не сводится к басенной аллегоричности, к тому, что Л. С. Выготский называет «употреблением зверей» [Выготский 1986, 111], парадигме, в которой человек являет собой обобщённый смысл образа, а животное воплощает конкретное качество человека. Интерес детского поэта — именно к специфическому животному поведению и ощущениям, альтернативным привычному человеческому. Это попытка проникнуть в непостижимую иную жизнь, и стремление, повторимся, к обогащению многоставной палитры представлений о мире.

В то же время стихотворения о животных дают возможность исследовать интертекстуальность ясновского творчества. Как переводчик, литературный критик и исследователь поэзии для детей, Михаил Давидович Яснов постоянно существует не только в индивидуальном поэтическом пространстве, но в общем поле литературы для детей. Он публикует статьи о развитии детской поэзии [Яснов 2004], пишет обзоры творчества предшественников и современников [Яснов 2014, 91]. Глубокое проникновение в историю и теорию поэзии позволяет Михаилу Яснову преодолеть узкую монологичность индивидуального стиля. Его детские стихи наполнены аллюзиями, скрытыми и прямыми цитатами, отсылками к классикам и современникам.

В цикле «Здравствуйте, хвостаствуйте!» находим переключки с книгой Вадима Александровича Левина «Глупая лошадь». Наиболее очевидная преемственность обнаруживается в отношениях

миниатюр М. Яснова «Встреча по-английски» (С. 106) и «Истории загадочной и не слишком длинной» [Левин 2015, 12] В. Левина о мистере Крякли и мистере Квакли. Оба стихотворения выдерживают настроение английской баллады, свидетельствующей об исключительном, в некотором смысле, трагическом, событии, причины и обстоятельства которого даются лишь намёком. И в том, и в другом стихотворении есть мотив окончательности, невосполнимости утраты: «Мистер Крякли, эсквайр, / Погулял за сараем. / И с тех пор мистер Квакли пропал» (В. Левин) — «Эту встречу навек запомнили / Сэр Бесхвостли / И мистер Хромнили» (М. Яснов). Ассоциации с английской поэзией закономерны, персонажам присваиваются британские титулы, формы обращения (у В. Левина: мистер, эсквайр; у М. Яснова: сэр, мистер). Имена персонажей не только имитируют модель английской ономастики, но и семиотизируют речевой и портретный образ животного. Благодаря отсылке к поэтическому претексту, «Встреча по-английски» обретает большую глубину, смысловую объёмность. Начитанный читатель при встрече с текстом вспоминает тот пласт лирики, который послужил литературной основой для нового произведения. Так складывается системное восприятие детской литературы.

Безусловно, интертекстуальные элементы встречаются не только в анималистической поэзии. В стихотворении для более старших читателей «Сказка про доктора Левина» (С. 205) появляется образ самого поэта — Вадима Левина. В череде портретов книги «Чудетство» Михаил Яснов представляет поэта Вадима Левина как «оптимиста» [Яснов 2014, 195]. Оптимистическую позицию по отношению к миру выражает и герой «Сказки про доктора Левина»: «Хватит охать и хворать, / Будем вместе загорать!» [206]. Образ доктора, вылечившего небо, намекает на помогающую профессию Вадима Левина — психолог — а образ дождя актуализирует в сознании читателя «дождливые» стихотворения Левина, такие как «Маленькая история о большом дожде» [Левин 2015, 64].

Если предпринять попытку классификации типов интертекстуальных сообщений в детской поэзии Михаила Яснова, то можно выделить, как минимум, три формы:

- а) дружеское послание, в котором упоминаются не строки претекстов, а имена поэтов близкого автору круга;
- б) прямая отсылка к тексту конкретного автора, приглашение вспомнить строки известного стихотворения;

- в) цитата или аллюзия без называния авторства, требующая дешифровки, культурной эрудиции.

Приведём по одному примеру каждого типа.

Интересный вариант дружеского послания находим в стихотворении «Старшая группа»: «— Я встретил Диму Быкова! / — А ты кого? / — А вы кого? / — А мы Марину Москвину! / — А мы — Кружкова Гришу! — А мы увидели весну — Она пришла / на крышу!» (С. 46). Упомянутые авторы: Григорий Михайлович Кружков (р. 1945), Марина Львовна Москвина (р. 1954), Дмитрий Львович Быков (р. 1967) — широко известны. Название «Старшая группа», с одной стороны, оставляет читателя в образном поле детской поэзии (старшая группа детского сада), но при этом говорит и о принадлежности людей к одному кругу, к старшему поколению, свидетельствует о духовной близости. Душевное и интеллектуальное родство в стихотворении поддерживается мотивом совместного действия: «Вся наша группа вверх глядит». Обращённость вверх — это стремление к высокой литературе, к культуре, которая традиционно связывается с пространственным верхом. В этой связи последняя фраза «Мы доросли / до солнца!» прочитывается полисемантически: радость от ещё одной совместно встреченной весны; наступление новой культурной «оттепели»; достижение поэтического признания и т. д. Так или иначе, стихотворение с восклицательной интонацией (десять восклицательных знаков на два десятка строк), на наш взгляд, имеет двойную адресацию (детскую и взрослую; персонализированную и общую) и предлагает читателю разделить радость от существования поэзии, творчества.

Прямая отсылка к претексту присутствует в стихотворении «Осенняя сказка», которое заканчивается строками «Спит, как в сказке Маршака, — / Тихо, тихо, тихо...» (С. 225). Речь идёт о «Тихой сказке» С. Я. Маршака [Маршак 1958], которая имеет кольцевое обрамление, начинаясь и заканчиваясь мотивом тихого чтения: «Эту сказку ты прочтёшь / Тихо, тихо, тихо...». Михаил Яснов *подхватывает* мотив тишины, а один из героев «Тихой сказки» — маленький ёжик — становится в новом тексте самостоятельным, взрослым. Через «Осеннюю сказку» лейтмотивом проходит тема старости, она подкреплена рядом образов: «седой ельник на опушке», «облетевшая роща», «ослепший крот», «оглохший глухарь», «червячки — старички» — наконец, прямой сентенцией «Стало старым всё кругом...» (С. 224). Опираясь на хронологические координаты маршаковской сказки, поддерживаемая ритмом

претекста, сказка Яснова становится развитием сказки Маршака. Между двумя текстами выстраиваются отношения литературного следования. «Осенняя сказка» обращена к читателю, который уже знает предыдущую сказку. Это — возможность встретиться с одним из любимых, знакомых героев и узнать больше о нём, об обстановке, которая его окружает.

Более игровыми кажутся «закодированные» цитаты. Они ставят перед читателем серьёзные задачи: не только определить оригинал, но и восстановить в сознании строки классического текста, чтобы стихотворения вступили в диалог между собой: «Это что ползёт такое, / Незнакомое? / Здравствуй, племя молодое, / Насекомое! // — Я не племя! — / Отвечала эта крошка. — / Я — одна! / Меня зовут Сороконожка!» («Это что ползёт такое?» (С. 261)). Строки стихотворения А. С. Пушкина «Вновь я посетил...» (1835): «Здравствуй, племя / Младое, знакомое!» [Пушкин 1977, 313] — хорошо известны родителям и ориентированы *на вырост*: их узнают старшие школьники, если перечитают детское стихотворение. Для малышей же вероятна обратная последовательность: через детскую поэзию они приобщаются к строкам классика ещё до прочтения пушкинской лирики. В пушкинском стихотворении–размышлении «Вновь я посетил» исследователи, в свою очередь, обнаруживают переключки с поэзией английских романтиков [Горбунов 2011]. Таким образом, короткое детское стихотворение становится частью большой мировой поэзии.

На сей раз диалог происходит на уровне авторского сознания, в него вступают поэтические строки и целые произведения. В понимании отдельных стихотворений, монологов, казалось бы, независимых персонажей как реплик «большого диалога» [Бахтин 1975, 296] Михаил Яснов следует позиции поэтов–«шестидесятников». Для них каждый голос служил частью общего хора; важными были понятия дружества, поэтического братства, традиции. Рождённое стихотворение воспринималось и воспринимается не только как самостоятельная единица, но как отклик на многие предыдущие художественные высказывания и предпосылка, основа следующих текстов.

Итак, диалог в поэзии Михаила Яснова представляет собой не только прямое общение автора с читателем или взаимодействие двух персонажей. Это фундаментальный метод авторского конструирования художественной реальности. Принцип диалога проявлен в поэтике благодаря наличию разных субъектов сознания, выраженных местоимениями первого лица, а также — интертекстуаль-



ной открытости текстов. Выстраивается не только *горизонтальный* диалог (между собственными поэтическими текстами Яснова), но и *вертикальный*: между предшественниками и последователями в едином пространстве поэзии. Диалогизм обеспечивает отклик на каждую реплику, тем самым поддерживая состояние гармонии, защищённости детства.

### Примечания

- <sup>1</sup> Далее страницы по данному источнику указываются в основном тексте в круглых скобках после цитаты.
- <sup>2</sup> В данной работе мы руководствуемся общим определением анимализма как художественного изображения животных, птиц, растений под углом зрения человеческого мироощущения, наделения их человеческим характером.

### Литература

#### Источники

- Левин 2015* — Левин В. А. Глупая лошадь. М.: Октопус, 2015.
- Маршак 1958* — Маршак С. Тихая сказка. М.: Детгиз, 1958.
- Пушкин 1977* — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том III / Под ред. Б. В. Томашевского. Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1977.
- Яснов 1979* — Яснов М. Д. Лекарство от зевоты. М.: Детская литература. 1979.
- Яснов 2004* — Яснов М. Д. От Робина-Бобина до малыша Русселя // Дружба народов. 2004. № 12. С. 190–200.
- Яснов 2011* — Яснов М. Д. Здравствуйте, хвостаствуйте! М.: Самокат, 2011.
- Яснов 2011a* — Яснов М. Д. Щенячья азбука. М.: Азбука, 2011.
- Яснов 2014* — Яснов М. Д. Путешествие в Чудетство. Книга о детях, детской поэзии и детских поэтах. СПб.: Союз писателей СПб, Фонд «Дом детской книги», 2014.
- Яснов 2014a* — Яснов М. Д. Собираетел сосулек. М.: Самокат, 2014.
- Яснов 2016* — Яснов М. Д. Полное собрание стихотворений для детей. СПб.: Детское время, 2016.
- Яснов 2016a* — Яснов М. Д. Праздник букваря. М.: ЭНАС-КНИГА, 2016.
- Яснов 2016b* — Жизнь прекрасна — это ясно? Поэт Михаил Яснов: Детская литература нужна не только детям / беседовал Д. Шеваров // Российская газета. № 6873. 2016. 14 янв. URL: <https://rg.ru/2016/01/14/yasnov.html>

*Яснов 2020* — Яснов М. Д. Михаил Яснов: Наша школа — интервью с Ксенией Молдавской: [видео] // Рабочий полдник. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Oplnv-wJlVw>

*Яснов 2020a* — Яснов М. Д. Песни кошачьих лап. СПб.: Детское время, 2020.

*Яснов 2020b* — Яснов М. Д. Рас-пре-красно. М.: Книжный дом Анастасии Орловой, 2020.

*Яснов 2020c* — Михаил Яснов: «Самые важные изменения в поэзии — это изменения поэтического языка» / беседовала М. Аромштам // Папмамбук. 2020. 14 июля. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/4325/>

### *Исследования*

*Барковская 201* — Барковская Н. В. Листёнок и снегопук: о новых стихах Михаила Яснова // Филологический класс. 2017. № 2(48). С. 87–91.

*Бахтин 1986* — Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.

*Бердникова 2012* — Бердникова Т. Н. От риторики к пиитике: к проблеме развития диалога в поэзии эпохи классицизма (на материале лирики А. Кантемира, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова) // Гуманитарный вектор. 2012. № 4 (32). С. 18–22.

*Бройтман 1997* — Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997.

*Веселовский 1940* — Веселовский А. Н. Историческая поэтика / под ред. В. М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940.

*Выготский 1986* — Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986.

*Гридина 2018* — Гридина Т. А. Ассоциативные проекции игрового слова в «детской поэзии» (на материале произведений Михаила Яснова) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2018. № 189. С. 189–199.

*Горбунов 2011* — Горбунов А. Н. «Вновь я посетил» — диалог трех поэтов (Кольридж, Вордсворт, Пушкин) // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vnov-ya-posetil-dialog-treh-poetov-kolridzh-vordsvort-pushkin>

*Денисова 2019* — Денисова М. А. Взаимоотношения ребенка и взрослого в современной поэзии для детей // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 4. С. 13–17.

*Колокольцева 2019* — Колокольцева Т. Н. Текстобразующий потенциал диалогичности и фигур диалогизма в лирических произведениях А. А. Вознесенского и Р. И. Рождественского // *Экология языка и коммуникативная практика*, 2019. № 4 (1). С. 70–82.

*Силантьев 1999* — Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии / отв.ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999.

*Томашевский 1925* — Томашевский Б. В. Теория литературы. Л.: Государственное издательство, 1925.

*Ускова 2018* — Ускова Е. Ю. «Детская поэзия — игровое поле»: игра со смыслом и словом современных детских поэтов // *Современная поэзия для детей и в детском чтении: сборник материалов областного семинара для специалистов муниципальных детских библиотек* / ред. И. А. Знаменщикова. Волгоград: Волгоградская ОДБ, 2018. С. 65–78.

## References

*Barkovskaja 2017* — Barkovskaja, N. V. (2017). Listjonok i snegopuh: o novyh stihah Mihaila Jasnova [Listjonok i snegopuh: about new poems by Mikhail Yasnov]. *Filologicheskij klass*, 2(48), 87–91. 10.26170/fk17-02–14 (In Russ.)

*Bahtin 1986* — Bahtin, M. M. (1986). Avtor i geroj v jesteticheskoj dejatel'nosti [Author and hero in aesthetic activity]. In S. G. Bocharov (Ed.), *Jestetika slovesnogo tvorčestva* [Aesthetics of verbal creativity] (2 ed.). (pp. 9–191). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)

*Berdnikova 2012* — Berdnikova, T. N. (2012). Ot ritoriki k piitike: k probleme razvitiya dialoga v poezii jepohi klassicizma (na materiale liriki A. Kantemira, M. V. Lomonosova, A. P. Sumarokova) [From rhetoric to poetics: to the problem of the development of dialogue in the poetry of the era of classicism (poems by A. Kantemir, M. V. Lomonosov, A. P. Sumarokov)]. *Gumanitarnyj vector*, 4(32), 18–22. (In Russ.)

*Brojtman 1997* — Brojtman, S. N. (1997). Russkaja lirika XIX — nachala XX veka v svete istoricheskoy pojetiki (sub'ektno-obraznaja struktura) [Russian lyric poetry of the 19th — early 20th century in the light of historical poetics (subject-figurative structure)]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ. (In Russ.)

*Gridina 2018* — Gridina, T. A. (2018). Associativnye proekcii igrovogo slova v “detskoj poezii” (na materiale proizvedenij Mihaila Jasnova) [Associative projections of the play word in “children’s poetry” (based on the works of Mikhail Yasnov)] *Izvestija: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 189, 189–199.

*Gorbunov 2011* — Gorbunov, A. N. (2011). “Vnov’ ja posetil” — dialog treh pojetov (Kol’ridzh, Vordsvort, Pushkin) [“I visited again” — dialogue of three poets (Coleridge, Wordsworth, Pushkin)]. In Gosudarstvo, religija, cerkov’ v Rossii i za rubezhom. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/vnov-ya-posetil-dialog-treh-poetov-kolridzh-vordsvort-pushkin>

*Denisova 2019* — Denisova, M. A. (2019). Vzaimootnoshenija rebenka i vzroslogo v sovremennoj poezii dlja detej [The relationship between a child and an adult in modern poetry for children] Vestnik of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism, Voronezh, 4, 15–17.

*Kolokol’ceva 2019* — Kolokol’ceva, T. N. (2019). Tekstoobrazujushhij potencial dialogichnosti i figur dialogizma v liricheskikh proizvedenijah A. A. Voznesenskogo i R. I. Rozhdestvenskogo [The text-forming potential of dialogicity and figures of dialogism in the lyric works of A. A. Voznesensky and R. I. Rozhdestvensky] Ecology of Language and Communicative Practice, 4(1), 70–82.

*Silant’ev 1999* — Silant’ev, I. V. (1999). Teorija motiva v otechestvennom literaturovedenii i fol’kloristike: Oчерk istoriografii [Motive theory in Russian literary criticism and folklore: An essay on historiography]. Novosibirsk: IDMI Publ.

*Tomashevskij 1925* — Tomashevskij, B. V. (1925). Teorija literatury [Literary theory]. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel’stvo.

*Uskova 2018* — Uskova, E. Ju. (2018). “Detskaja poezija — igrovoe pole”: igra so smyslom i slovom sovremennyh detskih pojetov [“Children’s poetry — a playing field”: playing with the meaning and word of modern children’s poets]. In I. A. Znamen’shnikova (Ed), Sovremennaja poezija dlja detej i v detskom chtenii: sbornik materialov oblastnogo seminar dlja specialistov municipal’nyh detskih bibliotek [Contemporary poetry for children and in children’s reading: collection of materials of the regional seminar] (pp. 65–78). Volgograd: Oblastnaja detskaja biblioteka Publ.

*Veselovskij 1940* — Veselovskij, A. N. (1940). Istoricheskaja pojetika [Historical poetics]. Moscow: Hudozhestvennaja literature Publ.

*Vygotskij 1986* — Vygotskij, L. S. (1986). Psihologija iskusstva [Psychology of art]. (3 ed.). Moscow: Iskusstvo Publ.

*Anastasiia Gubaidullina*

Herzen State Pedagogical University of Russia;

ORCID: 0000-0003-2517-4333

THE PRINCIPLE OF DIALOGUE IN POEMS BY MIKHAIL YASNOV  
FOR CHILDREN

The article focuses on Mikhail Yasnov's poetry that is addressed to children of different ages: from younger preschoolers to older schoolchildren. Yasnov's poetry is viewed as a corpus of texts united by several general principles: among them are the harmony of childhood and the child's trust in the world. Another unifying principle is a poetic dialogue, manifested at different levels of literary texts: from characters and imagery to metatextuality and the author's consciousness. Dialogue in this paper is understood as overcoming a single point of view, an attempt to go beyond the personal I motivated by the attention to the Other. Yasnov's poetry focuses on the search for similarities and differences between the phenomena of reality as it presents many voices and life positions. The concept of dialogue has great moral potential in children's poetry as it contributes to the formation of empathy and development of self-knowledge in children. The aesthetic value of dialogue lays in the enrichment of the thematic and figurative structure of the lyrics.

**Keywords:** Mikhail Yasnov, poetry for children, Russian poetry for children, poetic dialogue, metatextuality, intertextuality, animalism, family image

## ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ С. Я. МАРШАКА «МОРОЖЕНОЕ»

В статье сопоставлены семь изданий стихотворения С. Я. Маршака «Мороженое». Три из них (1925 г., 1940 г. и 1957 г.) признаются основными редакциями, изводы 1929 г., 1949 г., 1960 г., и 1962 г. их вариантами. Итоговым текстом для посмертных публикаций необоснованно выступает вариант 1960 г. с отступлениями, взятыми из изданий разных лет. Автор статьи анализирует характер трансформации текста, ее причины (изменения реалий, общественных вкусов и нравов, в частности отношения к мороженому, стилистические и идеологические тенденции эпохи, стремление поэта согласовать свои творческие установки с внешними факторами) и показывает, что правка текста была неизбежной и органичной, но различие редакций так велико (общими для всех изданий являются лишь 30 строк), что возможно их параллельное воспроизведение не только в научных, но и в критических изданиях. Метод редактирования, примененный писателем, является компенсаторным: варьировались сюжет и стиль, игровые художественные приемы, но сохранялся подтекст — философская, этическая проблематика, важная для Маршака, проходящая через все его творчество. Это архетипические идеи радостного приятия объективных законов природы, прославление тех, кто поддерживает мировую гармонию, и осуждение тех, кто ее нарушает. В приложении дана сравнительная текстологическая таблица, демонстрирующая динамику редактирования.

*Ключевые слова:* С. Я. Маршак, детская литература, творческая история, текстология, русская литература XX в., советская поэзия.

При многочисленных переизданиях своих произведений С. Я. Маршак часто по разным причинам их редактировал, значительно меняя текст, так что читателям нашего времени знакомы стихотворения, не тождественные тем, что пленили детей почти век назад. Творческая история сочинений поэта нуждается в изучении как для понимания авторских замыслов, эволюции стиля и мировоззрения, так и для подготовки научных изданий наследия Маршака (пока таковых не существует). К сожалению, эта перспективная проблематика мало привлекает исследователей. Предлагаемая статья продолжает ряд попыток ее автора рассмотреть творческую историю самых известных произведений Маршака («Детки в клетке», «Вчера и сегодня», «Книжка про книжки») и посвящена сказке «Мороженое».

Расхождения вариантов этого текста в изданиях разных лет так значительны, что на них не могли не обратить внимание критики, которые, впрочем, ограничивались лишь попутными оценочными замечаниями. Даже такой видный ученый как М. Л. Гаспаров, не предпринимая подробного текстологического анализа, не интерпретируя причин и целей правки, приводит позднюю версию «Мороженого» в качестве одного из аргументов, подтверждающих его тезис о деградации детской поэзии Маршака под воздействием идеологического давления и старческого многословия, в результате чего «временными» (зловонными) подробностями заслонены «вечные» топоры, а назидательность вытесняет игровые приемы [Гаспаров 2001, 420–421]. Внимательное сопоставление изданий показывает, что эта концепция, субъективная по своей сути, справедлива лишь отчасти.

Сказка о том, как толстяк объелся мороженым и превратился в ледяную гору, появилась в 1925 г. [Маршак 1925, далее — М-I]. Изменения вносились регулярно: в 1929 г. [Маршак 1929, далее — М-II], в 1940 г. (этот вариант дан в последнем прижизненном отдельном издании: [Маршак 1941, далее — М-III], в 1948 г. [Маршак 1948, 145–148, далее — М-IV], в 1957 г. [Маршак 1957, 135–140, далее — М-V], в 1960 г. [Маршак 1960, 161–166, далее — М-VI], и в 1962 г. [Маршак 1962, 165–170, далее — М-VII]. Неизменными во всех версиях остаются 30 строк, что составляет от 27 % до 47 % от общего объема произведения. Остальные стихи исключались, добавлялись или переделывались. М-III и М-V настолько отличаются от М-I, что могут быть признаны отдельными редакциями, остальные — их вариантами, многочисленные перепечатки без изменений здесь не приводятся. В качестве итогового

текста в посмертных публикациях (например, [Маршак 1968, 140–144]) по неясным причинам выступает М-VI с отступлениями (1–2: М-VII; 6: М-I–IV; 41–46, 80: М-V). Издание 1926 г. (М-I), благодаря интересу к рисункам В. В. Лебедева, переиздавалось отдельной книжкой в 1975 г., 1976 г. и 1977 г., также этот текст публиковался в составе сборников. Несмотря на значительную трансформацию, стихотворение сохранило основу, поэтому для удобного сопоставления изданий в этой работе использована общая для них, единая нумерация строк, которая не отражает их порядка ни в одном из вариантов, но демонстрирует динамику авторской правки. Нумерация строк в каждой отдельной версии только запутает читателя статьи. В приложении (см. Приложение) помещена сводная таблица всех вариантов. При цитировании «Мороженого» даны в скобках ссылки на нее: сначала арабскими цифрами — номер стиха в общей нумерации, затем после двоеточия сокращенно — индекс издания текста, в котором присутствует данный вариант строки.

«Ранние вещи от издания к изданию укорачивались <...> — формулировал М. Л. Гаспаров закономерности творческого пути Маршака, — после стилистического перелома они начинают от издания к изданию удлиняться» [Гаспаров 2001, 420]. Текстологический анализ показывает, что путь творческих исканий писателя не был столь прост и схематичен. Действительно, М-II и особенно М-III–IV (86, 64 и 66 строк соответственно) короче, чем М-I (90 стихов), но сокращение (больше чем на четверть) произошло в период, когда, по мнению ученого, книги Маршака как раз начинают разрастаться. М-V, в самом деле, самый пространная — 110 строк, но М-VI и М-VII уже чуть короче (98 и 96 строк), стремятся к первоначальному объему. Получается, поэт сначала шел по пути сокращения, затем расширил текст и вновь стал сокращать. В разные годы Маршак сосредоточивался на переработке отдельных частей книги. В М-II переписан финал. В М-III радикальным изменениям подверглась средняя, фабульная часть. В М-V расширено вступление. Это, вероятно, связано как с внелитературными факторами, так и с теми творческими задачами, которые особенно занимали писателя на каждом из этапов его пути.

«Мороженое» сразу приобрело огромную популярность и было причислено к программным образцам новой книги для детей, которую пропагандировали ленинградские писатели во главе с самим Маршаком. Их стихи в 1920–30-х гг. обычно вызывали резкие выпады со стороны даже тех официальных критиков, которые усматривали там некоторые достоинства, и «Мороженое»



неизменно выступало одним из главных объектов порицания. Так, А. Гринберг, противопоставляя «будущие» книжки «бывшим», упоминала «талантливое, художественное, фантастическое „отличное, заграничное, клубничное, земляничное“, к несчастью, никчемное мороженое, издательства „Радуга“. А рядом с этим дорогим (рублевым), ярким, мастерским, „радужным“ мороженым пустячком — новое, бережное, скромное литературное начинание руководителей детского дома на основе педагогических материалов „Мы были маленькие — мы немного подросли“» [Гринберг 1925, 244]. Определение неактуальной книжки дано на примере «Мухиной свадьбы» К. И. Чуковского: «Бывшая — оттого, что блеск ее пуст, оттого, что содержание ее — голая забавность. Но в укладе новой детской жизни книга как развлечение больше не нужна, и книга нужна не для развлечения. То же приходится сказать и о другой из лучших книг издательства „Радуга“ — о „Мороженом“ <...>. В этой книге и текст, и иллюстрации сделаны ярко, прочно, просто, точно; в простоте — большой вкус, яркость — изысканность, в прочности — легкость, в точности — необычайность. <...> Но все эти литературно-художественные средства развернуты для того, чтобы рассказать вот что. Мороженое съел толстяк с золотым сердечком на часовой цепочке. На спине у него вырос снежный сугроб, из сугроба выросла гора. <...> На салазках к бывшему толстяку катит малыш с красным флажком, на лыжах бежит бой-скаут в пионерской косынке. Для бывшего читателя и все остальные книги Маршака» [Гринберг 1925, 248–249]. В 1928 г. по инициативе Н. К. Крупской борьба с чуковщиной и маршаковщиной приобрела гораздо более агрессивные формы. Переработка «Мороженого», как и других сочинений Маршака, в этих обстоятельствах явилась закономерной попыткой согласовать свои творческие установки с требованиями критики.

Тексты 1925 г. и 1929 г. (М-I и М-II) отличаются только начиная со строки 134, правда, это финальный, следовательно маркированный фрагмент. Общий смысл эпилога, казавшегося критике легкомысленным, сохранился, но его тон и оценка чуть преобразились.

Во-первых, устранена логическая несообразность: толстяк превращался в гору среди бела дня, а потом сказано, что она выросла «за ночь» (135: М-I). Это указание заменено на «нынче» (135: М-II–VII).

Во-вторых, исчезло устаревшее выражение «два аршина с половиной» (136–137: М-I): горка была в человеческий рост — 177,5 см.

Метрическая система измерений введена в России в 1918 г., и к концу 1920-х гг. уже выросло поколение, для которого старые меры были мало понятны, хотя взрослыми они по привычке еще нередко использовались в быту.

В-третьих, поэт меняет метрику и строфику финала. Два последние пятистишия М-I, написанные разностопным хореем (4-4-2-2-4) с рифмовкой ааВВа, в М-II заменены шестистишием 4-стопного хорea с рифмовкой ааВ'ссВ', причем третий и шестой стихи не только получили дактилические окончания (стих 140: М-III-IV; 145: М-V-VII стал гипердактилическим), но благодаря пиррихиям произносятся фактически как двустопный пеон-3, в противовес коротким строчкам финала М-I, лишь одна из которых имела пиррихий. Бодрый и озорной эпилог М-I по форме — нечто среднее между лимериком (та же рифмовка, но без эпифоры в обрамляющих стихах) и считалкой или игровым зачином (с традиционной фольклорной формулой: «Как у нашего двора», призывами к участию и даже указанием на высоту горы, вроде реплик песенки про каравай). Аномальность ситуации: «Всюду лето, / Снегу нету, / А у нас игра в снежки» (141-143: М-I) преподносится радостно, как часто бывает в абсурдистских народных потешках. Эти строфы вписываются в контекст традиционных для детской поэзии, особенно русской, воспеваний зимних игр на открытом воздухе (от «Николашиной похвалы зимним утехам» А. С. Шишкова, первого отечественного хрестоматийного стихотворения для детей [Головин 2017], до классического «Вот моя деревня» И. З. Сурикова). Впрочем, в М-I характерное для таких произведений описание забав заменяется на призыв к непосредственному участию в них. Эта программная для поэта черта отмечается всеми писавшими о нем.

В М-II фольклорный мотив узнаваем, но изменен: «Против нашего двора» (134: М-II). Предлог указывает на противостояние оледеневшего героя сообществу, к которому принадлежат, очевидно, автор и публика, неуместность горки подчеркивается стихом «Вся дорога загорожена» (136: М-II-VII). Правда, следующие строки вносят веселое настроение, но ситуация становится неоднозначной: при всей своей праздничности гора среди лета приносит и неудобства, поэтому не вызывает уже полного одобрения. Важная деталь: под салазками (138: М-II) / полозьями (138: М-III-VII) — клубничное мороженое, употребляемое явно не по назначению. В М-I гора, видимо, из настоящего снега и льда, мороженое осталось внутри толстяка, спровоцировав его наружное оледенение; не случайно упомянута игра в снежки. В М-II волшебная гора уже полностью

состоит из лакомства, и это способно вызвать у читателя не только смех, но и досаду. Ритмико-строфические изменения, несомненно, усилили новый тон этого фрагмента, ослабив проявления восторга и придав темпу плавность, имитирующую скольжение на полозьях. Позднее поэт эту тенденцию то усиливал, заменяя оборот «катит весело» (137: М-II) на «катит в саночках народ» (137: М-III–М-VII), то смягчал, восстановив игровой зачин (134: М-V–VII) и сломал ритм последней строки, разбив ее на несколько стихов включением зазывов мороженщика с отступлениями от правильного хорея (143, 145: М-V–VII). Ироническая автоцитата нейтрализует нравоучительный эффект.

Преобразование эпилога не изменило отношения критики к стихотворению, сохранившему свою сущность. 1 марта 1936 г. в период дискуссии о формализме и натурализме в «Правде» помещена редакционная статья «О художниках-пачкунах», направленная преимущественно против оформления Лебедевым, единомышленником и любимым иллюстратором Маршака, его сборника «Сказки, песни, загадки», вышедшего в Москве в 1935 г., большая часть тиража которого была уничтожена. Рисунки к «Мороженому» всегда справедливо относили к образцам авангардной манеры художника. Не удивительно, что, перепечатывая сказку после разгрома возглавляемого им детского издательства, поэт заказал новые иллюстрации (В. М. Конашевичу, тоже причисленному «Правдой» к «пачкунам») в более традиционном стиле и серьезно переработал текст в соответствии с оформлением. В основном он занялся сокращением, добавив только 3 стиха, и еще один преобразовав. В итоге изменился сюжет и даже лежащий в его основе конфликт: он приобрел прозрачность, но утратил остроту.

В М-I–II действие имело два этапа. На первом толстяк опустошал сундук мороженщика на глазах и под комментарии публики, его действия механически повторялись с возрастанием объема и стоимости порций и последствия их съедания. На втором этапе интрига осложняется, несмотря на лаконизм повествования: толстяк поглощает и весь товар товарищей старичка. Роковые последствия фиксируются уже не публикой, а автором.

В М-III устранены все мороженщики, кроме главного (так же, внося в 1952 г. правку в текст «Мистера Твистера», поэт поступил со швейцарами), роль зрителей заметно уменьшается. Сохраняется только их коллективная реплика, неизменная во всех изданиях (92–96, вариативность строки 94 незначительна). Действие лишилось двучастности, выброшенный фрагмент заменен поэтичной

связкой: «А толстяк молчит, не слышит, / Ананасным паром дышит» (124–125: М-III–VII). Сокращение персонажей сделало их расстановку пропорциональной, симметричной и сгладило групповое противостояние («всем миром») странному и потому чуждому, враждебному одиночке, свойственное фольклорным игровым формам. Этому способствовало новое оформление. Лебедев давал социальную характеристику герою, минимальную в тексте. Лишь строки: «И рукою отмороженной / Достает бумажник кожаный» (122–123: М-I–II) — рекомендуют героя как богача, редкого покупателя, чуждого свите уличного торговца, состоящей из босых ребятишек (не исключая беспризорных). Возможно, социальный контраст больше, чем автор, стремилось подчеркнуть частное издательство, чтобы избавиться от упреков в аполитичности. Толстяк в М-I–II напоминал плакатного буржуя, эппмана: он шарообразен (сродни порциям мороженого), носит золотую цепочку с сердечком и очки (атрибут «спеца» или «бывшего»), а «шляпа на макушке» выглядит как котелок, считавшийся, не без влияния А. А. Блока, символом мировой пошлости, мещанства. К 1940 г. буржуазный элемент растворился в толпе советских граждан. Из нее не выделяется и просто одетый толстяк Конашевича. Сохранилась шляпа — летняя, показатель чудаковатости, добродушия, но в целом ставшая уже вполне приемлемым в те годы головным убором. Из господствующих литературных тенденций: демонизация антигероя или бесконфликтность — Маршак избрал последнюю.

М-III отражает присущие русской поэзии середины XX в. и органичные для самого Маршака стремление к простоте и отход от авангарда к традиционным формам. Сохранив чудесное превращение в финале, писатель количественно уменьшил гиперболу, но придало ли снижение дозы мороженого до одного сундука реалистичность изображаемому? Показательнее стилистическая правка. Вместо причудливого образа, зримо поданного посредством гиперболы и эпитета: «На спине его сугроб, / Побелел блестящий лоб» (126–127: М-I–II) — нейтральное описание: «Голова его седа, / Побелела борода» (М-III–VII; М-III–IV). Изъяты строки, не только смягчающие резкость оценки антигероя, но поэтизирующие, эстетизирующие его облик: «На очках узоры льдистые, / В серебре усы пушистые» (128–129: М-I–II). Правда, завершает картину, как и во всех изданиях, сказочное двустипие, способное заморозить наивного читателя и эмоционально мотивирующее чудо в эпилоге: «Он стоит и не шевелится, / А кругом шумит метелица...» (132–133: М-I–VII). В М-I–II конец сцены превращения не только лишен

сатирического тона, но созвучен по стилю трагическому финалу поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»: «Улыбка у горькой вдовицы / Играет на бледных губах, / Пушисты и белы ресницы, / Морозные иглы в бровях. // В сверкающий иней одета, / Стоит, холодеет она...» [Некрасов 1982, 150]. Сокращение и опрошение текста в М-III немного ослабило драматизм ситуации, хотя и не устранило его.

В вариант 1948 г. внесено единственное в творческой истории рассматриваемого текста исправление политического характера. В стране шла борьба с низкопоклонством перед западом, и мороженое утратило непопулярный эпитет «заграничное», комизм которого, впрочем, тогда уже не осознавался читателем. В 1920-е гг. дальняя транспортировка мороженого была невероятна, тем более для частника и из-за границы, даже в условиях нэпа. Все знали, что мороженщики изготавливали товар сами, а упоминание о заграничном его происхождении — лишь рекламное балагурство, развлечение публики. Во второй половине века поставки иностранного продовольствия в холодильных камерах уже не выглядели, с технической точки зрения, неосуществимым абсурдом, и эпитет так и не был восстановлен в поздних вариантах, в отличие от исправленного в том же М-IV диалектизма «морожено», который возвращен в реплику продавца (13: М-V-VII), в финальной же строке книжки использован лишь в М-II.

Казалось бы, своевременно внесенная правка обеспечивала сказке благополучную издательскую судьбу. Сборники поэта выходили ежегодно, а то и чаще, ему позволялось издавать многие сочинения, прежде вызывавшие резкую критику. Однако с 1949 г. по 1957 г. «Мороженое» не перепечатывалось, и из представителей поколения, чье детство приходится на 1950-е гг. и которое выросло, подобно прочим, на творчестве Маршака, это произведение обычно знают лишь те, кому довелось читать его уже детям или внукам. Причины не вполне ясны, но, вероятнее всего, связаны не с идеологическим давлением цензуры, а с авторским разочарованием в каких-то элементах текста, долго не поддававшихся желаемому исправлению. Не случайно в М-V стихотворение сильно переменилось. Хотя изменения, внесенные в М-VI и М-VII, невелики, они показывают, что поэт так и не был удовлетворен правкой, реализовал свой замысел не вполне и продолжал редактирование.

Бросается в глаза новое начало: «Мы живем на даче. / День стоит горячий» (1–2: М-V-VI). Представляется, что, вводя его и расширяя вступление, Маршак больше, чем словоохотливости, подчинился

стремлению сохранить актуальность сказки в новом бытовом контексте. Обычно он безжалостно переделывал или даже переставал печатать произведения, важнейшие реалии в которых устаревали и становились непонятны или малознакомы детям, не могли спровоцировать игру, имитирующую узнаваемые повседневные процессы. Так, именно повсеместное переоборудование пожарных команд в первую очередь побудило поэта в 1952 г. переписать «Пожар», хотя этому содействовали и идеологические факторы.

С 1932 г. в Москве и с 1934 г. в Ленинграде началось фабричное производство мороженого, вскоре достигшее такого масштаба и уровня, что частные мороженщики не могли с нею конкурировать и исчезли даже в отдаленной провинции, где и после прекращения нэпа разносчики еще некоторое время появлялись. Фабричное мороженое было обычно фасованным, продавалось в магазинах или стационарных киосках, уличная торговля им на вес из передвижного сундука стала редкостью в послевоенные годы. Исчезли и вафельки с именами («лепешки» в терминологии Маршака), о которых радостно вспоминали те, чье детство пришлось на 1910–30-е гг. Таким образом, динамический мотив продажи мороженого, воплощенный, по признанию даже недоброжелателей, детально и увлекательно, превратился в историческую экзотику. Поэт не предполагал, что в 1990-х гг. в России на улицах воскреснут мороженщики, формирующие порцию почти тем же способом, какой он описал, а товар их зачастую будет заграничным. Очевидно, автор искал правдоподобную мотивировку для введения передвижного продавца и перенес действие в дачный поселок. Именно тогда стали появляться садоводческие товарищества, где еще не было постоянной торговли, появление же мороженщика с тележкой оказалось бы уместным. Однако в М-VII Маршак отказался от изобретенной им мотивировки, возможно, считая и ее неубедительной.

Другой способ приблизить к юному читателю архаичные реалии — подробная характеристика их устройства. Прежде этого не требовалось: большинство городских детей периодически сопровождали, подобно героям книжки, сундук мороженщика, прекрасно изучили его содержимое, потому им и понятно было знаменитое описание изготовления порции. Новый читатель нуждался в предварительных объяснениях. Автор и сообщает (29–46: М-V–VII) в своей манере, одновременно лирической и комической, как транспортируется мороженое. Процесс подан остранным, посредством тропов: «Летним утром в сундуке / Едет зимний холод» (29–30: М-V–VII) и с неожиданной точки зрения неодоушевленных пред-

метов — банок с мороженым (37–46: М-V). Впрочем, беседа банок (141–146) в: М-VI–VII сокращена.

Поэт пытался модернизировать текст и описанием технической новинки: «А быть может, этот лед / Холодильникам дает / Не при-рода, а завод, / Не весной, а целый год» (34–37: М-V). Почему в М-VII эти строки исчезли, трудно сказать. Возможно, искусственный лед в тележке мороженщика казался все еще невероятным, или же вступление слишком пространным. Не исключено, что Маршак, подобно многим пожилым людям, относился к экспериментам в пищевой промышленности с недоверием. Ю. К. Олеша в конце жизни тоже сравнивал старинное и фабричное мороженое не в пользу последнего: «Только что ел пломбир, замороженный, как это теперь делается, сжатым воздухом. Этот способ присоединяет к мороженому прямо-таки вонь. То мороженое, которое мы ели в детстве, было вкусней. Как ухитрялся обыкновенный мороженщик, вкатывавший во двор свою зеленую тележку, — „чудесного холода полный сундук“, как назвал ее Осип Мандельштам, — продавать сразу сортов шесть? Он зачерпывал мороженое из костяной трубы ложкой — зачерпывал так умело, что на ложке оказывалось не больше лепестка. Он стряхивал лепесток в вафельную формочку — один, другой, третий. Как лепестки, эти маленькие порции и не приставали друг к другу, так что и в самом деле несколько мгновений перед нами была роза... Потом он закрывал формочку другим кружком вафли, парным к тому, который лежал на дне формочки, и подавал. И тогда оно въезжало в рот, это розовое колесо!» [Олеша 2015, 373–374].

В центральной части сказки, обновляя реалии, Маршак отредактировал указания на стоимость мороженого. Она, действительно, за тридцать лет заметно изменилась вместе с денежной системой, и была хорошо известна даже ребенку. Ради бытового правдоподобия, нарушения которого дети редко прощают писателям, в М-V исчез вышедший из употребления четвертак, а копейки превратились в рубли. Однако едва поэт осуществил правку, реформа 1 января 1961 г. приравняла прежний рубль к 10 копейкам, и цены из М-I вновь оказались актуальнее, но в М-VII писатель так и не вернулся в том, что касается денег, к первоначальному тексту, цены остались дореформенными. Трудно сказать, успел ли Маршак, часто болевший и умерший в 1964 г., еще раз внести правку или не собирался этого делать. Возможно, поэт, давно устранившийся от хозяйственных забот, уже не всегда поспевал следить за переменами с былой оперативностью. После того, как толстяк заказал мороженого на пять рублей, «Десять порций съел он ра-

зом» (62: M-V), но для такого объема угощения в конце 1950-х гг. заплаченной суммы недостаточно. Не исключено, что кто-то указал на это несоответствие, и строка была исправлена (возможно, для благозвучия): «Съел мороженое разом» (62: M-VI–VII). Между тем, после реформы на пять рублей можно было купить гораздо больше десяти порций, ведь стоимость порции мороженого начиналась от семи копеек.

За десятилетия, прошедшие с момента выхода сказки в свет, принципиально изменилось и бытовое отношение к главной ее теме. До середины 1930-х гг. четко различали мороженое домашнего изготовления (в том числе и подаваемое в заведениях общественного питания с хорошей репутацией) и покупное. Первое считалось роскошью, доступной лишь людям состоятельным, да и то, как правило, по праздникам. Второе мог себе позволить широкий круг городского населения, но это считалось небезопасным удовольствием. «Я бы, — рассуждал Олеша об обеих разновидностях, — и теперь узнал того мороженщика в синей рубашке, который кричал, запрокидывая голову так, что видно было, как горло идет у него кольцами. Тогда только входило в моду мороженое в вафлях. Нормально же отпускалось оно в стеклянных синих граненых рюмках, и давалась костяная ложечка... И запрещено было детям есть это мороженое, потому что изготавливали его из молока, в котором купались больные. Таков был слух. О, этот слух, тиранивший наше детство! И бывало знаменитое, великое мороженое... То мороженое, которое подавалось к столу где-то на даче, где-то на именинах, раз в году, под летящими облаками, под раскачивающимися ветвями, когда свистели поезда, когда кто-то всходил на террасу с букетом в руке, какой-то господин с букетом роз в папиросной бумаге. Вот о чем вспоминаю я на тринадцатом году революции, о мороженом, которым угощали буржуазных детей» [Олеша 2015, 102]. «Тиранивший детство слух» В. П. Катаев привел как комический пример очевидного факта в романе «Белеет парус одинокий»: «Это было так же общеизвестно, как то, что конфетами фабрики „Бр. Крахмальниковы“ можно отравиться или — что мороженщики делают мороженое из молока, в котором купали больных» [Катаев 1984, 132]. Были и более прозаические объяснения недоброкачества мороженого: его слишком часто производили, хранили, транспортировали и продавали в совершенно антисанитарных условиях, посуда оказывалась плохо луженой и грязной, продавец неопрятным, при отсутствии холодильников в жаркое время товар портился, а его состав пробуждал обоснован-



ные подозрения, даже когда не было дурного умысла и мошенничества [Богданов, 2007, 81–83, 88–89]. Впечатляющие последствия зафиксированы в газетной хронике: мороженым отравились то около 180 человек на московских бегах [Вести дня 1908, 3], то 18 сестер милосердия, 2 доктора и 3 служителя больницы в Данциге (Раннее утро. 1913. 17 июля). В 1926 г. (через год после выхода сказки Маршака) ленинградские фельетонисты предлагали мороженое в качестве прекрасного средства для травли грызунов [Богданов 2007, 89]. Иногда контроль над торговлей мороженым брали на себя власти. Так, по сообщению «Петербургского листка» (1914. 26 марта), накануне столичный градоначальник пресек ее до особых распоряжений за вред здоровью, особенно детскому, в холодную погоду. Публиковали правила, которым строго должны были следовать уличные разносчики: герой Маршака, очевидно, подлежал ленинградскому циркуляру 1924 г. Чаше меры безопасности принимали сами покупатели, иногда доходя до абсурда. Подобный случай встречаем в автобиографическом романе А. Я. Бруштейн «Дорога уходит в даль», действие которого происходит в начале XX в. Девочка спрашивает сверстницу: «А какое мороженое ты ешь? Холодное? / — Обыкновенное... — недоумеваю я. / — А для меня, — Любочка чуть не плачет, — блюдце с мороженым ставят на край плиты.. Когда оно растает, я пью тепленькую жижицу...» [Бруштейн 2018, 65]. Так богатые и мнительные родители пытаются уберечь изнеженное дитя от простуды. Собеседница Любочки, дочь небогатого и демократически настроенного врача, вместе с отцом ест мороженое в городском сквере, они даже угощают бубликами продавца, усадив рядом с собой. Правда, мороженщик Андрей, в противоположность другим, известен всему городу честностью и в течение многих лет зарекомендовал себя как надежный поставщик [Там же, 51–54]. В семьях, где заботились о здоровье детей, мороженое если и не вовсе запрещалось, то удовольствие это строго ограничивалось и контролировалось, так что оно нередко становилось почти недозволенным и оттого особенно желанным. Е. Л. Шварц вспоминал, как в детстве «с гривенником и чайным стаканом в руках ждал мороженщика. Крики: „Са-а-харно морожено!“ — раздавались в это время дня довольно часто. Трудность была в том, что мама доверяла только одному мороженщику — рыжему, и только у него разрешалось брать мороженое. Зато я испытывал настоящее счастье, услышав его знакомый тенор. И вот он честно накладывал полный стакан, уминяя его ложкой. Весь стакан — сливочным,

а самый верх — фруктовым» [Шварц 1999, 157]. Вспомним и известный рассказ М. М. Зощенко «Галоши и мороженое».

Первые читатели, как и персонажи стихотворения, владели описанным выше набором пугающе-влекущих ассоциаций. Толстяк в контексте быта эпохи нэпа — не просто обжора, которому грозит обморожение от неумеренности, это герой, посягнувший в неограниченной степени на сладостное, запретное и губительное, описанный со смесью иронии и восхищенного изумления: «Удивляется народ: / Как его не разорвет?» (78–79: М-I–II). Это подвижник-шут, дерзнувший на нелепый, соблазнительный и непосильный подвиг: «А толстяк не унимается, / *За работу принимается* (курсив здесь и далее мой — Н. Г.) / Форму целую берет, / Опрокидывает в рот» (118–121: М-I–II).

Советский ребенок послевоенных лет, знал, что от обжорства болит живот, а от холода — простужаются, иных опасностей от мороженого ни он, ни окружающие взрослые уже не ждали. В разумных пределах оно было доступнее многих удовольствий и большинству здоровых детей разрешено. Во многих городских семьях охотно выдавали на это лакомство небольшие суммы. Оно было дешево и казалось безвредным по составу и качеству, ведь при производстве, фасовке и продаже соблюдались санитарные нормы. Домашние мороженицы, вращаемые вручную, превращались в предмет старины.

Теперь, в понимании публики, толстяк нарушал лишь количественную норму, а конфликт, не имея уже социальной природы, утратив авантюрные черты (посягательство на запретное), сохранил исключительно нравственный характер. Даже при обновлении реалий содержание оказывалось недостаточным, чтобы проблема живо захватила читателей, а поучительный элемент при этом усваивался в увлекательной игровой форме. Бесконфликтная литература, к которой дети чаще равнодушны, в годы оттепели осуждалась официальной критикой. Чтобы реанимировать коллизию, автором был изменен субъект повествования, а значит и точка зрения на изображаемое: рассказ ведется от первого лица множественного числа. Балаганное действо у тележки мороженщика дано глазами наивных и неравнодушных очевидцев: «Мы, ребята, босиком / Ходим вслед за сундуком» (14–15: М-V–VII). Правда, в строке 17: М-VI–VII восстановлено универсальное «все», как в М-I–IV, взамен «мы» (М-V). В результате, вопреки утверждению Гаспарова, именно в М-V и М-VII архетипические модели, лежащие в основе сказки, наиболее актуализированы, поскольку игровое, даже карнавальное, начало

здесь особенно ощущается, и это, как в фольклоре и старинной литературе, не противоречит, но отчасти благоприятствует дидактическому элементу. Зрители-повествователи обретают функцию хора, комментирующего трагифарсовый поединок человека с естественной мерой вещей.

Замена рассказчика влечет за собою смещение оценок: идеализацию мороженщика и демонизацию толстяка. С точки зрения наивных повествователей, первый — почти волшебник, появления которого ждут, перед действиями — благоговейно, речью — наслаждаются как музыкой. Может быть, применение к нему глагола «поет» (6: М-V-VII) вместо «орет», — пуристическое устранение вульгаризма, оно, однако, гармонирует с тем отношением детей к мороженщику, примеры которому уже приводились в этой статье и не продолжены из-за ограниченности ее объема. Старичок, дарящий чудо, неизбежно авторитетен, выступает распорядителем и блюстителем естественной нормы. Единичность (отсутствие товарищей-конкурентов) придает весомости этому балагуру-резонеру.

Пропорционально растет карикатурность покупателя: гиперболизируется единственная его черта, заслуживающая возмездия — неумеренность; нагнетаются отрицательные коннотации. Его прежде пренебрежительно-фамильярная, но добродушная манера обращения: «Эй, — кричит он, — старичок, / Положи на пятак!» (51–52: М-I-IV) сменяется нетерпеливой грубостью: «Эй, — кричит он, — поскорей / Положи на пять рублей!» (51–52: М-V-VII). Далее раздражительность и алчность пугающе нарастают. В М-I-II продавец явно заинтересован в реализации товара и дает заработать приятелям, не возражает против аппетитов покупателя и в М-III-IV. Теперь же толстяк преследует мороженщика: «Едет медленно сундук, / Тарахтит, почти пустой, / А толстяк хрипит: — Постой!» (77–79: М-V-VII). Персонаж утратил простодушие, осознает если не маниакальность, то неестественность своего поведения, подыскивает оправдания. Упоминание именин в М- I-IV воспринималось как вероятный факт или указание на веселое, разгульное настроение покупателя-гедониста, своего рода именины сердца: «Дай, — кричит, — на четвертак / Или сразу на полтинник — / Я сегодня именинник!» (64–65: М-I-IV; 66: М-I-VII). Ответ старичка-балагура гармонирует с тоном заказа: «Ради ваших именин / Получайте, гражданин» (67–68: М-I-VII). В М-I-II реплика этим исчерпывалась, затем добавилось перечисление всего ассортимента мороженого (69–75: М-III-IV). В М-V ссылка на именины — повод

не увеличить уже заказанную, а получить дополнительную порцию: «Дай еще на двадцать пять / *Да в придачу* на полтинник — / Я сегодня именинник!» (64–65: М-V–VII; 66: М-I–VII). Новая интерпретация реплик складывается главным образом за счет последующих упоминаний об угощении «на дорожку» и о дне рождения: толстяк осознает, что употребление лакомств, да еще в больших количествах, приемлемо только по уважительному поводу, и подыскивает все новые извинения своей неумеренности: «Дай мороженого ложку, (в М-VI: „Зачерпни еще хоть ложку“ — Н. Г.) / Только ложку на дорожку / Ради праздничного дня: / День рожденья у меня!» (80–83: М-V–VII). В таком контексте ответы продавца звучат не столько задорно, сколько снисходительно, почти сурово, хотя буффонада об именинах осталась без изменений, и второй отклик аналогичен: «Ради вашего рожденья / Получайте угощенье» (84–85: М-V–VII), но каждый раз выдается уже по одному лишь сорту лакомства соответственно случаю: сначала именинное апельсинное, потом прекрасное ананасное (73–75, 86–88: М-V–VII).

Поэт отказался от нейтрального описания внешности толстяка в М-III, но сохранил его натуралистичность и вернулся к гротеску М-I, только лоб утратил эпитет «блестящий» (от испарины, ведь герой размяк от жары) и не побелел, а «синим льдом покрылся» (127: М-V; М-VII). Образ стал карикатурно комичным: «Легкий снег белее пуха. / Разукрасил оба уха. / На затылке — снежный ком. / Снег на шляпе колпаком» (128–131: М-V). Если в М-I–II картина оледенения почти достигала высокого пафоса, с которым рисовал замерзающую Дарью Некрасов, то персонаж М-V–VII больше похож на нелепого снеговика. В М-VI портрет стал особенно отталкивающим: лоб вновь получил эпитет «багровый»; «Посинели оба уха. / Борода белее пуха» (127–129: М-VI). В М-VII восстановлена версия стихов 126–127 М-III, а в строке 129 во избежание повтора белее пуха стали усы. Автор никак не мог найти гармонического соотношения разных эмоциональных оттенков этого фрагмента: яркой чувственности образов и простоты, насмешки, порицания и лиризма, — поэтому продолжал правку. Стремление поэта к синтетическому, неоднозначному описанию порицаемого персонажа подтверждается тем, что нагнетание вокруг него отрицательных коннотаций по-прежнему завершалось стихами 132–133, примиряющими противоположные тенденции.

Замена рассказчика и обострение конфликта привели к перестройке композиции. В М-III действие сказки было единым, в М-V, как и в М-I–II, его этапы маркированы повторами и параллелиз-

мами, которые теперь вводятся трижды, согласно традиции. Они же регулируют темп повествования. Наименее значимы реплики покупателя, скрепленные повторами, но сильно варьирующиеся и расположенные по нарастанию (51–52, 64–66: М-I–VII, 80–83: М-V–VII). Важнее сообщения о появлении и передвижении мороженщика: «По дороге — стук да стук — / Едет крашенный (либо: прочь пустой; медленно — *Н. Г.*) сундук» (3–4, 99–100: М-I– II и 3–4, 27–28, 76–77: М-V–VII), его почти неизменные ответы (67–68: М-I–II, 67–75: М-III–IV, 60, 67–68, 73–75, 84–88: М-V–VII). Рассуждения М. С. Петровского о том, что книги Маршака построены на выкриках торговцев (7–10, 13, 111–116: М-I– II; 7–13, 69–75: М-III–IV и 7–8, 13, 73–75, 86–88: М-V–VII), фольклоре предметов, балаганных спектаклях в детском восприятии (Петровский, 1965), особенно убедительны для М-V, где эти зазывы цитируются также в речи банок и в эпилоге (44–46, 139–145).

Внимание наивных повествователей сосредоточено на мороженщике. В ключевых фразах стихотворения сливаются голоса старичка и толпы. Их общая несобственно-прямая речь разделяла два этапа действия: «Все морожено / Уничтожено» (97–98: М-I–II) и завершала пролог: «Сахарно морожено / На блюдечки положено, / Густо и сладко, / Ешь без остатка» (18–21: М-I–VII, в М-III–VII полустилиши строк 18–19 даны в столбик). Расширяя пролог, поэт к сохраненному во всех вариантах призыву добавил уточнение, вызвавшее критику М. Л. Гаспарова за дидактизм: «Дали каждому из нас / Узенькую ложечку, / И едим мы целый час, / Набирая всякий раз / С краю понемножечку» (72–76: М-V–VII). Ученый усмотрел здесь только назидание для профилактики простуды от лица нереально благонаправных детей. Между тем смысл стихов сложнее. Маршак знал, что желание растянуть блаженство детям вовсе не чуждо. Ср. воспоминание о восторге, испытанном девочкой во время пения подруги: «Позови меня кто в это время хотя бы на самое заманчивое дело — ну, скажем, в кондитерскую есть мороженое, что ли, — нет, от мороженого я, конечно, не откажусь, но я не сразу оторвусь от музыки, я, вероятно, буду есть мороженое рассеянно, невнимательно, без обычного всепоглощающего чувства удовольствия» [Бруштейн 2018, 480]. Главное же, здесь актуализируется классический тоpos «довольства малым», одна из важнейших идей горацанской традиции, с которой прочно связано творчество Маршака (странно, что специалист по античной литературе игнорировал этот подтекст). Поэт часто именно юное сознание наделял романтической иронией, направленной на бес-

предельную жажду, которую ни физически, ни духовно утолить нельзя, как бы естественно и страстно ни было это устремление: «Из серебряного крана / С шумом / Брызнуло ситро. / Мне досталось / Полстакана, / А хотелось бы — ведро» [Маршак 1968, 131]. Тем же сочувственно-грустным юмором, звучащим, например, в цикле «Детки в клетке», проникнута и сентенция из «Мороженого».

Горацианский пафос наслаждения тем, что дано, приятия непреложных законов жизни как высшей гармонии для Маршака — способ преодолеть романтическую тоску по неосуществимому. Идея разумности мироустройства и пагубности нарушения законов естества проходит через все творчество писателя. Показательна пьеса «Двенадцать месяцев», которую, как и драматургию в целом, Гаспаров не учитывал, анализируя наследие Маршака. Те, кто содействует жизненной гармонии, прославляются поэтом, те же, кто нарушает мировой баланс, категорически осуждаются. Именно эта проблема лежит в основе всех вариантов рассматриваемого текста. Мороженое в летний зной — благо и чудо; дарующий его — благодетель и чудотворец, но злоупотребление даже таким приятным и полезным средством утоления жажды влечет возмездие. Понятно, что по своим внутренним установкам «Мороженое» было для поэта очень важным произведением, и, хотя его, казалось бы, обесценивало изменение реалий, нравов, вкусов, Маршак старался сохранить его текст актуальным для публики, пусть в радикальной переработке.

Почти все критики (не исключая и Гаспарова, ценившего философскую проблематику стихов Маршака) неоправданно ограничили внешним уровнем восприятия текстов писателя, которые по меньшей мере двуплановы. Внешний уровень, доступный детям непосредственно, — игровой и воспитательный (ненавязчивое формирование картины мира, ориентировка читателя в реальности). На этом уровне возможны эксперименты с традиционными элементами, отсылающими к более глубокому, скрытому плану. Этот обширный подтекст (философский, литературный, общественный и т. п.), более интересен взрослым, но бессознательно впитывается детьми. Он формирует у них базу общих мест культуры, позволяющую свободно воспринимать впоследствии любой материал, основанный на этой топике, и овладевать традиционной системой духовных ценностей.

Сопоставление изданий «Мороженого» показывает, что Маршак менял, сокращал или добавлял нечто на внешнем уровне текста, но не только сохранял, но и усиливал другими приемами

подтекст так, чтобы исходный авторский замысел, облеченный в игровую форму, существенно не пострадал при правке, а оставался бы определяющим в любом изводе. Такой метод можно назвать компенсаторным. Конечно, каждый из вариантов имел свои достоинства, эффектные фрагменты, утрата которых порой огорчала читателей, поэтому не только при научной, но иногда и при критической публикации «Мороженого» уместно поместить две или три редакции (как это делают, например, с «Портретом» Н. В. Гоголя). Вместе с тем редактирование этой книги следует признать органичным поиском наилучшего воплощения важной для автора проблематики с переносом акцентов в зависимости от внешних обстоятельств и от внутренних факторов творческого процесса. Внушать свои идеи Маршак стремился не рационально, логически, а эмпирически, посредством игрового сопереживания читателей, поэтому был вынужден учитывать конкретные представления и злободневные настроения публики, именно через эти изменчивые фильтры проникают в сознание каждого нового поколения вечные истины.

## *Литература*

### *Источники*

- Бруштейн 2020* — Бруштейн А. Я. Дорога уходит в даль. М.: АСТ, 2018.
- Вести дня 1908* — Вести дня // Голос Москвы: [беспартийная прогрессивная газета]. 1908. № 133, 10 июня. С. 3.
- Катаев 1984* — Катаев В. П. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 4.
- Маршак 1925* — Маршак С. Я. Мороженое. Л.: Радуга, 1925.
- Маршак 1929* — Маршак С. Я. Мороженое. Л.: Радуга, 1929.
- Маршак 1941* — Маршак С. Я. Мороженое. М.: Изд-во дет. лит., 1941.
- Маршак 1948* — Маршак С. Я. Сказки, песни, загадки. М.: Гос. изд-во дет. лит., 1948.
- Маршак 1957* — Маршак С. Я. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1957. Т. 1.
- Маршак 1960* — Маршак С. Я. Сказки, песни, загадки. М.: Гос. изд-во дет. лит., 1960.
- Маршак 1962* — Маршак С. Я. Сказки, песни, загадки. М.: Гос. изд-во дет. лит., 1962.
- Маршак 1968* — Маршак С. Я. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1968. Т. 1.

*Некрасов 1982* — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 4.

*Олеша 2015* — Олеша Ю. К. Книга прощания. М.: ПРОЗАиК, 2015.

*Шварц 1999* — Шварц Е. Л. ...я буду писателем: Дневники и письма. М.: Корона-принт, 1999.

### *Исследования*

*Богданов 2007* — Богданов И. Лекарство от скуки, или История мороженого. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

*Гаспаров 2001* — Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001.

*Головин, Николаев 2017* — Головин В. В., Николаев О. Р. И. Г. Кампе «Wienterlied» — А. С. Шишков «Николашина похвала зимним утехам»: первый детский хрестоматийный текст в русской поэзии // Детские чтения. 2017. № 2 (12). С. 346–381. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290/269>.

*Гринберг 1925* — Гринберг А. Книги бывшие и книги будущие (для маленьких детей) // Печать и революция. 1925. № 5. С. 243–254.

*Петровский 1965* — Петровский М. С. Вначале было слово народное (О фольклорных истоках творчества С. Я. Маршака) // Дошкольное воспитание. 1965. № 1. С. 108–114.

### *References*

*Bogdanov 2007* — Bogdanov, I. (2007). Lekarstvo ot skuki, ili Istorija morozhenogo. [A cure for boredom, or the history of ice cream]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

*Gasparov 2001* — Gasparov, M. L. (2001). O russkoj poezii. [About Russian poetry]. Saint-Petersburg: Azbuka.

*Golovin, Nikolaev 2017* — Golovin, V. V., Nikolaev O. R. (2017). I. G. Kampe “Wienterlied” — A. S. Shishkov “Nikolashina pohvala zimnim uteham”: pervyj detskij hrestomatijnyj tekst v russkoj poezii. [I. G. Campe’s “Winterlead” — A. S. Shishkov’s “Nikolashin’s praise for earthly pleasures”: the first children’s textbook text in Russian poetry]. Detskie chtenija, 2 (12), 346–381. Retrieved from <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/290/269>.

*Grinberg 1925* — Grinberg, A. (1925). Knigi byvshie i knigi budushhie (dlja malen’kih detej). [Former books and future books (for small children) ]. Pechat’ i revoliucija, 5, 243–254.



*Petrovskij 1965* — Petrovskij, M. S. (1965). Vnachale bylo slovo narodnoe (O fol'klornyh istokah tvorchestva S. Ja. Marshaka) [In the beginning there was a folk word (On the folklore origins of S. Ya. Marshak's work)]. Doshkol'noe vospitanie, 1, 108–114.

*Nikolai Guskov*

Saint Petersburg State University

#### THE CREATION OF S. MARSHAK'S POEM "ICE-CREAM"

The article compares seven versions of S. Marshak's poem for children "Ice Cream". Three of them (of the 1925, 1940 and 1957) are recognized as the main editions, and others (of the 1929, 1949, 1960, 1962) as their variants. The final text for posthumous publications is unreasonably given to the 1960 version with deviations taken from different publications of this text. The article analyzes the reasons underlining such transformation of the text that include changes in realities, social tastes and mores, stylistic and ideological tendencies of the 20th century, and the poet's desire to harmonize his creative attitudes with external factors. The analysis demonstrates that although the editing process of the text was organic, the difference between editions is so great (through all editions only 30 verses remain common) that the reproduction of all versions is needed for scholarly and the critical editions of Marshak's poetry. His editing method is compensatory: the plot and style varied, but the philosophical and ethical subtext important for Marshak as a creative individual remained the same. These are archetypal ideas of joyful acceptance of the objective laws of nature, the glorification of those who support world harmony, and the condemnation of those who violate it. The appendix contains a comparative table showing the history of Marshak's text.

**Keywords:** S. Marshak, literature for children, history of creation, soviet literature, Russian literature of 20th century

Таблица 1. Варианты текста стихотворения С. Я. Маршака «Мороженое»

| №  | I (1925) | II (1929) | III (1940) | IV (1948) | V (1958) | V1 (1960)           | VП (1962) |
|----|----------|-----------|------------|-----------|----------|---------------------|-----------|
| 1  |          |           |            |           |          | Мы живем на даче.   |           |
| 2  |          |           |            |           |          | День стоит горячий. |           |
| 3  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 4  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 5  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 6  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 7  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 8  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 9  |          |           |            |           |          |                     |           |
| 10 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 11 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 12 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 13 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 14 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 15 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 16 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 17 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 18 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 19 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 20 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 21 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 22 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 23 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 24 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 25 |          |           |            |           |          |                     |           |
| 26 |          |           |            |           |          |                     |           |

По дороге — стук да стук! —

Едет крапешный сундук.

Старичок его везет,

На всю улицу орет:

«Отличное,

Земляничное

Прекрасное

Ананасное

Прохладное

Шоколадное

Мороженое!

Морожено!

Мы, ребята, босиком

Ходим вслед за сундуком.

Остановится сундук,

Мы станем

Сахарно / Морожено

На блюдечки / Положено,

Густо и сладко,

Ешь без остатка!

Дали каждому из нас

Узенькую ложечку,

И едим мы целый час,

Набирая всякий раз

С краю понемножечку.

| №  | I (1925) | II (1929) | III (1940) | IV (1948) | V (1958)                      | VI (1960)                      | VII (1962)               |
|----|----------|-----------|------------|-----------|-------------------------------|--------------------------------|--------------------------|
| 27 |          |           |            |           |                               |                                |                          |
| 28 |          |           |            |           |                               |                                | По дороге стук да стук — |
| 29 |          |           |            |           |                               |                                | Едет крашенный сундук.   |
| 30 |          |           |            |           |                               |                                | Летним утром в сундуке   |
| 31 |          |           |            |           |                               |                                | Едет зимний холод —      |
| 32 |          |           |            |           |                               |                                | Синий лед, что на реке   |
|    |          |           |            |           |                               |                                | Был весной расколот.     |
| 33 |          |           |            |           |                               |                                |                          |
| 34 |          |           |            |           | (А быть может, этот лед       |                                |                          |
| 35 |          |           |            |           | Холодильникам дает            |                                |                          |
| 36 |          |           |            |           | Не природа, а завод.          |                                |                          |
|    |          |           |            |           | Не весной, а целый год.)      |                                |                          |
| 37 |          |           |            |           |                               |                                |                          |
| 38 |          |           |            |           |                               | Банки круглые во льду          |                          |
| 39 |          |           |            |           |                               | Тараторят на ходу.             |                          |
| 40 |          |           |            |           |                               | От стоянки до стоянки          |                          |
|    |          |           |            |           |                               | Разговаривают банки:           |                          |
| 41 |          |           |            |           |                               |                                |                          |
| 42 |          |           |            |           | «Будет пир                    |                                |                          |
| 43 |          |           |            |           | На весь мир.                  |                                |                          |
|    |          |           |            |           | Мы везем для вас плом-        |                                |                          |
| 44 |          |           |            |           | бир                           |                                |                          |
| 45 |          |           |            |           | И клубничное,                 |                                |                          |
| 46 |          |           |            |           | Земляничное                   |                                |                          |
|    |          |           |            |           | Морожено!»                    |                                |                          |
| 47 |          |           |            |           |                               |                                |                          |
| 48 |          |           |            |           | К сундуку бежит толстяк,      |                                |                          |
| 49 |          |           |            |           | От жары он весь размяк,       |                                |                          |
| 50 |          |           |            |           | Щеки, как подушки,            |                                |                          |
|    |          |           |            |           | Шляпа на макушке.             |                                |                          |
| 51 |          |           |            |           |                               |                                |                          |
| 52 |          |           |            |           | «Эй, — кричит он. — старичок! |                                |                          |
|    |          |           |            |           | Положи на пятачок!            |                                |                          |
|    |          |           |            |           |                               | «Эй, — кричит он. — / Поскорей |                          |
|    |          |           |            |           |                               | Положи на пять рублей!         |                          |



| №   | I (1925)                    | II (1929)            | III (1940) | IV (1948) | V (1958)                                                                                                                                                              | VI (1960)                   | VII (1962) |
|-----|-----------------------------|----------------------|------------|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|------------|
| 80  |                             |                      |            |           | Дай мороженого ложку,                                                                                                                                                 | Зачерпни еще хоть ложку,    |            |
| 81  |                             |                      |            |           | Только ложку на дорожку<br>Ради праздничного дня:<br>День рождения у меня!<br>— Ради вашего рождения<br>Получайте угощение —<br>Прекрасное<br>Ананасное<br>Мороженое! |                             |            |
| 82  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 83  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 84  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 85  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 86  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 87  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 88  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 89  | А толстяк подходит снова.   |                      |            |           | А потом подходит снова.                                                                                                                                               | Не сказал толстяк ни слова, |            |
| 90  |                             |                      |            |           | Покупает на целковый,<br>А потом на целых три.<br>Все кричат ему: — Смотри,<br>У тебя затылок синий,                                                                  |                             |            |
| 91  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 92  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 93  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 94  |                             | На усах белеет иней, |            |           |                                                                                                                                                                       | На бровях белеет иней,      |            |
| 95  |                             |                      |            |           | Как на дереве в лесу,<br>И сосулька на носу!                                                                                                                          |                             |            |
| 96  |                             |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 97  | Все морожено                |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 98  | Уничтожено!                 |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 99  | По дороге — стук да стук!   |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 100 | Едет прочь пустой сундук.   |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 101 | Старичок его везет          |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 102 | И приятелей зовет:          |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 103 | «Эй, друзья, мои, приятели! |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 104 | Что у вас за покупатели!    |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 105 | Мой толстяк в один присест  |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 106 | Все мороженое съест!».      |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |
| 107 | Вот приятели веселые        |                      |            |           |                                                                                                                                                                       |                             |            |

| №   | I (1925)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | II (1929) | III (1940)       | IV (1948) | V (1958)                                             | VI (1960) | VII (1962)                |  |  |  |  |  |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|------------------|-----------|------------------------------------------------------|-----------|---------------------------|--|--|--|--|--|
| 108 | Сундуки везут тяжелые,<br>Собираются толпой<br>И кричат наперебой:<br>«Отличное<br>Земляничное,<br>Прекрасное<br>Ананасное,<br>Именинное<br>Апельсинное<br>Мороженое!<br>А толстяк не унимается,<br>За работу принимается.<br>Форму целую берет,<br>Опрокидывает в рот<br>И рукою от мороженой<br>Достает бумажник кожаный. |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 109 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 110 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 111 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 112 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 113 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 114 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 115 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 116 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 117 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 118 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 119 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 120 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 121 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 122 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 123 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 124 | А толстяк молчит — не слышит,<br>Ананасным паром дышит.                                                                                                                                                                                                                                                                     |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 125 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           |                                                      |           |                           |  |  |  |  |  |
| 126 | На спине его сугроб.                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |           | Голова его седа, |           | На спине его сугроб.                                 |           | Голова его се-<br>да.     |  |  |  |  |  |
| 127 | Побелел блестящий лоб.                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |           | Побелела борода. |           | Синим льдом покрылся<br>лоб.                         |           | Побелел баг-<br>ровый лоб |  |  |  |  |  |
| 128 | На очках узоры льдистые,                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |           |                  |           | Легкий снег белее пуха                               |           | Посинели оба уха.         |  |  |  |  |  |
| 129 | В серебре усы пушистые.                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |           |                  |           | Разукрасил оба уха.                                  |           |                           |  |  |  |  |  |
| 130 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           | Борода белее<br>пуха.                                |           | А усы белее<br>пуха.      |  |  |  |  |  |
| 131 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |                  |           | На затылке — снежный ком.<br>Снег на шляпе коллаком. |           |                           |  |  |  |  |  |

| №           | I (1925)               | II (1929)              | III (1940) | IV (1948)                                            | V (1958)   | VI (1960) | VII (1962) |
|-------------|------------------------|------------------------|------------|------------------------------------------------------|------------|-----------|------------|
| 132         |                        |                        |            | Он стоит и не шевелится,<br>А кругом шумит метелица. |            |           |            |
| 133         |                        |                        |            | Как у нашего двора                                   |            |           |            |
| 134         | Как у нашего двора     | Против нашего двора    |            | Как у нашего двора                                   |            |           |            |
| 135         | За ночь выросла гора.  |                        |            | Нынче выросла гора.                                  |            |           |            |
| 136         | В два аршина           |                        |            | Вся дорога загорожена.                               |            |           |            |
| 137         | С половиной.           | Катит весело народ.    |            | Катит в саночках народ.                              |            |           |            |
| 138         | Полюбуйся, детвора!    | Под салазками не лед,  |            |                                                      |            |           |            |
| 139         | Полюбуйся, детвора!    | А клубничное морожено! |            | А клубничное, Земляничное, Именинное Апельсинное,    |            |           |            |
| 140         | Да салазки во-локи!    |                        |            |                                                      |            |           |            |
| 141         | Всюду лето,            |                        |            |                                                      |            |           |            |
| 142         | Снегу нету.            |                        |            |                                                      |            |           |            |
| 143         | А у нас игра в снежки! |                        |            |                                                      | Прекрасное |           |            |
| 144         |                        |                        |            |                                                      | Ананасное  |           |            |
| 145         |                        |                        |            |                                                      | Мороженое! |           |            |
| Число строк | 90                     | 86                     | 64         | 66                                                   | 110        | 98        | 96         |

*Андрей Устинов*

## «ЗЕЛЕНАЯ ШЛЯПА» ПЕТРА ПОТЁМКИНА И ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Настоящая работа посвящена поэме для детей Петра Потёмкина (1886–1926) «Зеленая шляпа» и истории ее издания в 1924 г. в Берлине. Известный до революции поэт, автор книг «Смешная любовь» и «Герань», оказавшись на периферии русской диаспоры сначала в Кишиневе, потом в Праге, в 1922 г. начинает публиковаться в периодике «русского Берлина». Еще раньше Саша Чёрный включает два его стихотворения в составленную им «первую изданную за границей детскую антологию» «Радуга», выпущенную издательством «Слово». Именно Чёрный, который занимает ведущее положение в эмигрантской литературе для детей, начинает привлекать Потёмкина к участию в берлинских печатных антрепризах и рекомендует его как потенциально ценного автора книгоиздательству «Волга», выпустившему одну за другой три книги сказок в переводах Чёрного. Будучи одним из создателей жанра «поэмы для детей» в дореволюционной детской литературе (в 1912 г. журнал «Галченок» напечатал его повесть в стихах «Боба Сквозняков в деревне»), Потёмкин предлагает к изданию выдержанную в том же жанре «Зеленую шляпу» и привлекает к оформлению книги тогда ещё никому не известного студента Академии художеств в Вене Ганса Фрониуса, впоследствии первого иллюстратора Франца Кафки.

*Ключевые слова:* детская литература русской эмиграции, русские эмигрантские издательства, русские иллюстрированные издания для детей, история редкой книги, русский Берлин, Пётр Потёмкин, Саша Чёрный, Ганс Фрониус, Дон-Аминадо, Франц Кафка



*Памяти Евгении Оскаровны Путиловой*

И тихонько молится,  
Приподняв свою шляпу,  
За стебель, что клонится,  
За больную звериную лапу,  
И за римского папу.

*Александр Блок*

Всё свежее и яркое на детском книжном рынке сейчас  
на счету и на виду, как подлинная редкость.

*Нина Петровская*

Книга «Зеленая шляпа» Петра Потёмкина вышла в свет в 1924 г. в Германии. Написанная целиком в эмиграции, эта поэма для детей оказалась единственным из его творческих проектов, заслуживших отдельного издания. Казалось бы? Потёмкин мог рассчитывать на больший успех со своими едкими и запоминающимися стихами «для взрослых», однако даже выпущенный годом раньше в Берлине сборник его дореволюционных «хитов» под названием «Отцветшая герань» снискал лишь довольно вялые отзывы, зацикленно повторяющие уже сказанное до 1917 г. Читающей эмиграции книга явно не пришлась, несмотря на то что «переиздавая свой сборник изящным томиком у Гржебина», Потёмкин «прибавил подзаголовок: „То, чего не будет“, и во вступительном стихотворении признался: „Сердцу мило то чего не будет, — То, что было, — русская герань“» [Е. А. 1923, 3].

С любопытством перелистываю я прелестные маленькие, чудесно отпечатанные странички (их почти полтора ста), — продолжал тот же рецензент «Последних Новостей», — чтобы отыскать то, что было и чего уже не будет в России и, увы, не нахожу... Где ценность этих стихотворений? В нескольких метких, хлестких фразах. В чем их юмор? <...> Пристало ли им горделивое название поэзии, — их лучше всего видишь в качестве подписей к таким же немудреным, беззлобным рисункам. Но читать их подряд в большом количестве невозможно. Стихи о герани становятся сами геранью в роскошном саду поэзии [Там же, 3].

Стихи П. Потёмкина, пожалуй, не поэзия в «большом» значении этого слова, — выносил приговор журналист Александр Бахрах. — Его книга лишь собрание бесспорно талантливых сатирических строк,



Рис. 1. Пётр Потёмкин. Фотография из студенческого дела (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 55584). Публикуется впервые.

в которые поэту удалось вложить с неяркой, однотонной палитры серого будничного (сейчас уже почти анекдотического) города, много настоящей боли, много горьких и однотонных слез, много подлинной жути, надвигающихся сумерек, скорби его белых ночей. <...> Ему чужды вдохновения несказанных образов; где-то встреченная «барышня в синей шляпке» заменяет поэту Прекрасную Даму. И именно эта «зёмность», может быть, и делает книгу его сентиментально-лирических картинок близкой и во многом родной [Бахрах 1923, 13].

Отталкиваясь от этих положений, можно категорически утверждать, что в русской зарубежной литературе для детей «Зеленая шляпа» оказалась едва ли не самой яркой и самой счастливой книгой. Прекрасно оформленная «картинами» Ганса Фрониуса (Hans Fronius, 1903–1988), совсем молодого и никому тогда не известного студента венской Академии художеств, а впоследствии первого иллюстратора Франца Кафки, потёмкинская поэма возникла на сером

горизонте эмигрантской словесности, как радуга, которая моментально насытила всё своими красками и, переливаясь, растаяла, оставив читателей гадать, что это было. Удивительно, что со временем «Зеленая шляпа» перешла в разряд книжных редкостей — известный парижский коллекционер Андрей Савин (André Savine, 1946–1999), дал ей ёмкую библиофильскую оценку: «Забытые имена, неизученные материалы. Исключительная редкость. Музейный экземпляр»<sup>1</sup>.

Замечательно, что ни для выпустившего книгу берлинского издательства «Волга», ни тем более для самого Потёмкина «Зеленая шляпа» не была дебютом в детской литературе, хотя эта грань его поэтического наследия долгое время оставалась по большому счету неуловимой. «Творчество Потёмкина для детей, практически остается неизвестным, „не востребуемым“, — пояснял И. Е. Лоцилов, — между тем, у него основательные корни в русской и европейской традиции» [Лоцилов 2012, 147]. Изначально детское творчество Потёмкина было «связано с недолгой историей журнала „Галченок“» [Там же, 147], издававшегося в Петербурге под редакцией художника Алексея Радакова, авторами из круга журнала «Сатирикон», к которому принадлежал и Потёмкин<sup>2</sup>.

В 1912 г. вышла в свет удостоенная «Премии журнала „Галченок“» книга «Боба Сквозняков: стихи для детей в 2 частях», авторство которой «было указано в виде подписей <...>: *В. Князевъ* в конце первой части, и *[П.] Потёмкинъ* в конце второй, озаглавленной „Боба Сквозняков в деревне“» [Там же, 147]. На последней странице обложки журнальных номеров история Бобы Сквознякова была представлена как новый детский бестселлер:

#### ПРЕМИЯ ГАЛЧЁНКА ЗА 1912 г.:

Большой альбом с иллюстрациями и виньетками в красках:

- 1) Боба Сквозняков и его изумительные приключения (для детей от 9 — 11 лет).
- 2) Борис Сквозняков в дурном обществе (для детей от 11 — 14 лет). Текст в стихах и прозе<sup>3</sup>.

«Князевская часть книжки (собственно, „Боба Сквозняков“), — комментировал И. Лоцилов, — небольшая поэма с кумулятивным сюжетом, повествующая о проделках героя и его приятелей в гимназии» [Там же, 149]. Напротив, Потёмкин в написанной им части откровенно стилизовал повествование под деревенские строфы



Рис. 2. Пётр Потёмкин (крайний справа). Чествование Эмиля Верхарна. Санкт-Петербург, 25 ноября 1913 г. Среди присутствующих также А. Луначарский, Н. Гумилёв, С. Венгеров, Ф. Фидлер, С. Маковский. Фрагмент фотографии. Публикуется впервые

«Евгения Онегина»<sup>4</sup>, а заодно пародировал современную ему детскую поэзию вплоть до того, что «„портрет“ героя... живо напоминал описание пригостишки из одноименного стихотворения Саши Чёрного: „Головёнка куличом, / Уши, как у свинки“» [Там же, 151]. Именно потёмкинская составляющая книги, повесть в стихах «Боба Сквозняков в деревне», стала первым удачным опытом освоения жанра *поэмы для детей* в русской литературе.

Возможно, в этом заключалась одна из причин, почему, сочиняя «Зеленую шляпу», Потёмкин выбрал тот же выигрышный жанровый формат. Хотя не последнюю роль сыграл также элемент соперничества. По наблюдению И. Лощилова, поэма для детей «Боба Сквозняков в деревне» стояла «у самых истоков традиции, основоположником которой обычно принято считать Корнея Чуковского, с его несравненно более „удачливым“ „Крокодилом“» [Там же, 154]<sup>5</sup>. Действительно, выпущенная в 1919 г. огромным тиражом под названием «Приключения Крокодила Крокодиловича. Поэма для маленьких детей. Стишки К. Чуковского. Картинки Ре-Ми» [Берман 1999, 27], эта книга снискала неожиданный успех, а три года спустя была даже переиздана для «маленьких эмигран-

тиков». Постоянный обозреватель газеты «Руль» писал в своем отклике на осуществленную издательством «Эпоха» берлинскую версию сочинения Чуковского:

Поэма — «приключения Крокодил Крокодиловича», вышедшая в Петербурге еще в 1918 году [sic!], была немедленно распродана и пользовалась громадным успехом у маленьких читателей. И успех этот вполне заслуженный. Звучные стихи, интересная фабула, блестящие рисунки Ре-Ми несомненно доставят большое удовольствие и маленьким эмигрантикам, разбросанным сейчас по всему свету; а у многих из них как содержание поэмы (место действия — Петербург), так и яркие рисунки Ре-Ми воскресят в памяти далекий для них сейчас «град Петра».

Издана книга хорошо. Нельзя не обратить внимания на украшающую книгу художественно исполненную марку издательства, изображающую Зимнюю Канавку в Петербурге [Дм. 1922, 11].

Другой рецензент обращал внимание на жанровую специфику «Крокодила»: «Поэма написана до революции и нашим малышам кое-что в ней оста[н]ется неясным. Например, появление... городского. Увы, городской это уже анахронизм. Написанная легким, хорошим литературным языком, без претенциозных потуг подделаться под детский стиль, — как будто бы может существовать такой „стиль“? — поэма К. Чуковского выгодно отличается от завали [sic!] всевозможной псевдо-детской литературы» [Б. п. 1922с, 3]<sup>6</sup>. Создавая собственную *поэму для детей*, Потёмкин подспудно вводил этот жанр в русскую зарубежную литературу, не имевшую прежде подобных прецедентов.

Выбор «Волги» в качестве места печати «Зеленой шляпы» мог показаться несколько неожиданным — издательство откровенно запоздало к расцвету русского книжного дела в Германии, заявив о себе только осенью 1922 г. Однако, в отличие от более масштабных и известных книгопечатных антреприз русского Берлина, к началу 1924 г. практически свернувших свое производство, продолжало держаться на плаву. Даже в течение следующего года, когда сама идея русскоязычного издательства в Германии стала представляться откровенно абсурдной, «Волге» удалось выпустить целых пять книг. Правда, ни одно из изданий 1925 г. не имело отношения к литературе для детей<sup>7</sup>.

Как установил Готфрид Кратц, владельцем «Волги» был «бывший коммерсант [Б.] Скоморовский» [Kratz 1987, 128]. Весной 1923 г. издательство попало в «Секретный бюллетень» Главного управления по делам литературы и издательств со следующей

характеристикой, составленной «по сведениям ГПУ и Главлита»: «Принадлежит коммерсанту средней руки Борису Скоморовскому. Он пытается связаться с эсеровскими и меньшевистскими кругами. *Последнее требует проверки* (курсив автора — А. У.)» [Блюм 1994, 201—202]. На первых порах складывалось впечатление, что «Волга» станет еще одним издательством неопределенной политической направленности. Об этом свидетельствовали и две первые книги, замеченные критико-библиографическим журналом «Новая Русская Книга».

Сначала там появился анонс русского перевода «Европы без мира» («L'Europa senza pace») лауреата Нобелевской премии мира Франческо Саверио Нитти, осуществленного «со второго итальянского издания под редакцией Б. Скоморовского» [Нитти 1922, 150]. А в последнем выпуске 1922 г., вышедшем только в середине февраля следующего (См.: [А. В. 1923, 11—12]), была опубликована развернутая рецензия публициста-меньшевика Григория Бинштока (1884—1954) на монографию Карла Каутского, выпущенную в авторизованном переводе по рукописи автора с портретом «и предисл[овием] его к русск[ому] изд[анию]» [Биншток 1922, 24]<sup>8</sup>.

Судя по рекламе «Волги», напечатанной в разделе «объявлений книжных фирм» в том же № 11/12 «Новой Русской Книги»<sup>9</sup>, издательские намерения Скоморовского к этому времени переключились на детскую литературу<sup>10</sup>. В отличие от своих немногих не слишком успешных предшественников, среди которых стоит упомянуть мимолетное издательство «Ёлочка» (Вюнсдорф)<sup>11</sup>, «Волга» отнюдь не собиралась «специализироваться» на выпуске книг для детей<sup>12</sup>, «Ни одна издательская фирма специально детскими книгами не занимается», — отмечала непродуктивность такого подхода в своем обзоре «детской русской зарубежной литературы» графиня Варвара Бобринская [Бобринская 1924, 110]. С другой стороны, Скоморовский и его компаньоны стремились избежать всеохватности, свойственной гигантам рынка русской книги за рубежом, будь то берлинское «Издательство И. П. Ладыжникова» или парижское издательство «Русская Земля».

Скорее, образцом для «Волги» стало издательство «Север», которое сумело достичь удачной комбинации, совмещая производство заметных «взрослых» книг — например, сборника фельетонов А. Ветлугина «Авантюристы гражданской войны» (1921), ставшего первым эмигрантским бестселлером, — с изданием «Библиотеки Зеленой Палочки», которая выходила в качестве приложения к одноименному детскому журналу, основанному Дон-Аминадо осенью

1920 г. Восстанавливая историю «Зеленой Палочки» Р. М. Янгиров обращал внимание на тот факт, что его учредители без промедлений подняли вопрос об издании «Библиотеки»:

Первый номер журнала был издан на займы и единовременные пожертвования спонсоров, однако для дальнейшей работы требовались постоянные источники финансирования. Дебютный успех З[еленой] П[алочки] стал важным аргументом Дон-Аминадо и его сотрудников для убеждения потенциальных инвесторов. 31 октября 1920 [г.] состоялось совещание инициаторов книгоиздательского акционерного общества «Север» <...>. Дон-Аминадо выступил с докладом, в котором изложил собравшимся цели и задачи нового предприятия и его программу: помимо издания журнала, до конца года предлагалось выпустить книжные издания: «Новую Русскую Хрестоматию» под редакцией И. А. Бунина, сборник детских рассказов А. И. Куприна, поэму [Генри] Лонгфелло «Песнь о Гайавате» в переводе И. А. Бунина и «Азбуку для детей» Дон-Аминадо с рисунками Ре-Ми [Янгиров 2004, 540—541]<sup>13</sup>.

Несмотря на то что «16 января 1921 [г.], на восьмом номере, выпуск журнала прекратился» [Там же, 542], к осени этого года в «Библиотеке Зеленой Палочки» насчитывалось «четыре детских книги: „Азбука“ Л. Толстого, „Рассказы для детей“ А. Куприна, „Песнь о Гайавате“ в переводе И. Бунина» [Там же, 541]<sup>14</sup>, а также короткий роман Алексея Толстого «Необыкновенное приключение Никиты Рощина»<sup>15</sup>, выход которого приветствовал А. Ветлугин<sup>16</sup>. Будучи едва ли не самым известным в эмиграции публицистом, он подошел к разговору об этом романе со знанием дела, аттестовав «Необыкновенное приключение» как первую «истинно-литературную книжку для детей» и утверждая, что создание эмигрантской детской литературы возможно только при участии «мастеров родного слова», потому что книги для детей должны быть «способны научить их русскому языку, полюбить его мощь и понять его возможности»<sup>17</sup>:

Никита Рошин — мальчик, как мальчик. У него есть отец, высокий с длинными усами, любитель поесть, выпить и съездить на ярмарку, у него есть мать, старающаяся наставлять отца на путь праведной жизни, есть дом, хороший приятный дом с лошадьми, утками, петухами, гончими сворами. В жизни Никиты единственная неприятность — необходимость учиться. А так всё идет по-хорошему.

И вдруг на этот уютный распорядок наваливается март—октябрь 1917 г., всё валится в кучу мусора, отец почему-то сбрасывает усы и с одним чемоданом и с укутанным в башлык Никитой бежит на Юг...

Тут-то разворачивается необыкновенное приключение в стране Махно и Струка, зеленых, белых и красных, прямых проводов и вывода в расход.

Приключение Никиты Рощина рассказано так, как умеет рассказывать один гр. А. Н. Толстой; с простотой большого стиля, с беззаботной легкостью истинного мастера, с неподражаемой «изюминкой» нутряного юмора.

Детская литература, в которой обычно подвизаются увечные воины от беллетристики и непонятые моралисты из акцизного управления, должна отпраздновать большую радость: наконец-то, первая истинно-литературная книжка для детей, которая способна их научить русскому языку, полюбить его мощь и понять его возможности

Издана книга отлично: хорошая бумага, легко-читаемый и в то же время не лубочный шрифт, изящная обложка. Вообще, нужно признать чрезвычайно удачной идею к[нигоиздательст]ва «Север» издавать библиотеку для детей при помощи настоящих мастеров родного слова [Ветлугин 1921, 3]<sup>18</sup>.

Весной 1922 г. Евгений Зноско-Боровский, близкий друг и collega Дон-Аминадо<sup>19</sup>, сотрудничавший с ним и в самом издательстве и в книжной лавке «Зеленой Палочки»<sup>20</sup>, отмечал не без сожаления в отчете «Русская книга во Франции», что «издательская деятельность „Севера“ находится в полосе затишья»:

Затихла несколько также деятельность издательства «Север», впрочем, вскоре выпускающего «Новую Русскую Хрестоматию», под редакцией И. А. Бунина. Но деятельность его и прежде не имела того размаха, как у «Русской Земли», и была гораздо скромнее.

Основанное осенью 1920 г. для издания детского журнала «Зеленая Палочка», оно естественным ходом вещей было приведено к открытию книжного магазина (книжная лавка «Зеленой Палочки») и к изданию различных книг, прежде всего детских, образовавших «Библиотеку Зеленой Палочки». В последнюю серию вошли: «Рассказы для детей» А. И. Куприна; «Песня [sic!] о Гайавате» Лонгфелло, в переводе И. А. Бунина; «Необыкновенные приключения» [sic!] гр. Ал. Н. Толстого; «Азбука» Льва Толстого. Остальные издания: Дон-Аминадо — «Дым без отечества». А. Ветлугин — «Авантюристы гражданской войны». П. Я. Рысс — «Русский опыт».

За первые полтора года существования, издательство «Север» часто разнообразило свою деятельность: одно время оно было связано с «Бюро Русских Писателей», с этого года оно начало продажу произведений русских художников, но главное внимание



направляло на книготорговлю, будучи генеральным представителем издательств: «Русская Земля» и «Библиофил» и имея много книг из России и много старых русских изданий XVIII и XIX веков [Зноско-Боровский 1922, 24]<sup>21</sup>.

После закрытия «Зеленой Палочки» Дон-Аминадо покинул Париж, «оставив „Север“ спящим предприятием, которое так и не вернулось к жизни после его возвращения» во Францию во второй половине 1924 г. [Янгиров 2004, 546—547]. Эти два года он провел в творческих скитаниях, включая путешествие в Нью-Йорк, но вновь заняться книгоиздательской деятельностью не решился<sup>22</sup>. «Я ужасно рада, что Вы возвращаетесь в Европу, — писала ему Тэффи весной 1924 г. — Приезжайте скорее в Париж. Приживемся как-нибудь. <...> Никогда не забуду, как Вы тепло отнеслись ко мне, когда я издыхала! Живет это в сердце моем, как легенда — до того хорошо, что даже не похоже на правду» [Письма Тэффи 2016, 61].

Во время своего пребывания в Берлине Дон-Аминадо получил теплое приветствие от Потёмкина, который послал ему 27 октября 1922 г. открытку из Праги, где к тому времени обосновался с женой Любовью Дмитриевной<sup>23</sup> и дочерью Ириной:

Дорогой Аминад Петрович!

Поздравляем Вас с новым годом.

Всего хорошего!

Как пьеса?

Когда пойдет 2[-я] программа?

Куплена ли сумочка Л[юбови] Д[митриевне]?

Словом дальше дела семейные. Черкните мне, где Хованская?<sup>24</sup> Я потерял ее из виду.

Скажите Евреину<sup>25</sup>, что если он хочет здесь открыть дело, то у меня есть помещение (пальчики оближешь) очень дешево на главной улице. 400 мест — хороший театр и ресторан. Можно снять на %.

Ваш Потёмкин<sup>26</sup>.

Обращаясь к Дон-Аминадо, Потёмкин апеллировал не к его деятельности на поприще детской литературы, поскольку, оказавшись в эмиграции, еще даже не задумывался об этом<sup>27</sup>, а к общей для них театральной работе. Поэтому он называет в открытке режиссера Николая Евреинова, с которым сотрудничал еще в петербургском «Кривом Зеркале». В воспоминаниях об этом «частном театре»

Евреинов рассказывал, как однажды ему пришлось выступить секундантом Потёмкина на пару с актером Владимиром Подгорным (1887—1944), известным как «Чиж»:

Я его оценил исключительно высоко, когда нам пришлось с ним в качестве секундантов поэта П. П. Потёмкина вести дуэльную процедуру с господином Х. Последний, не подозревая, что Е. А. Хованская замужем за Потёмкиным, позволил себе после спектакля пригласить артистку на ужин. В сущности говоря, ничего чрезмерно оскорбительного в его поступке не было (если принять во внимание закулисные нравы тогдашних частных театров). И однако... надо было как-то на это реагировать. Тем более что Хованская была чрезвычайно чувствительна к малейшей бестактности в отношении к своей гордой особе. <...>

Надо было дать удовлетворение Евг. Хованской и отвести в то же время риск для жизни Потёмкина, которого мы очень любили с Подгорным как остроумнейшего из петербургских поэтов: не Петру ли Потёмкину принадлежит то изумительное по остроумию двустилие (запечатленное им в книге посетителей питерского ресторана «Вена»):

В «Вене» две девицы! —

Veni, vidi, vici.

Казалось, автор этой дон-жуанской фанфаронады мог легко последовать прописи: «Всё понять, значит — всё простить».

А вот подите же! — женатый Дон Жуан возжаждал крови оскорбителя его супружеской чести [Евреинов 1998, 203—204].

Евреинов неслучайно написал о Потёмкине как об «остроумнейшем из петербургских поэтов», который в том числе славился своими экспромтами. Некоторые из них сохранились в письмах к его близкому другу Вальтеру Нувелю, например:

Вальтер Федорович, если  
Вы сейчас сидите в кресле  
(и качаетесь на нем),  
То, пожалуйста, привстаньте,  
Ручку с перышком достаньте  
И пишите мне путем  
Обо всём<sup>28</sup>.

Другие были записаны в альбомы поэтессы Марии Шкапской, которая коллекционировала *bon mots* и афоризмы. Например, к двустилишию поэта и переводчика Михаила Лозинского, обладавшему «самой длинной рифмой русской поэзии»:

Слышен свист и вой локобилей  
Дверь лингвисты войлоком обили, —

был добавлен соответствующий экспромт Потёмкина, записанный Шкапской со слов поэта Владимира Пяста и помеченный «еще одна длинная рифма»:

Спит рано у Казани мать —  
Хитра наука занимать<sup>29</sup>.

Любовь Шапорина, в свою очередь, запомнила детский экспромт Потёмкина:

В 26-м году я взяла Алёнушку на лето из St Germain, — рассказывала она о каникулах дочки, — и с русским земгорским детским садом она ездила в Vaux sur mer. П. Потёмкин писал для них частушки:

«Мы земгорский детский сад, сад, сад,  
Нас здесь сорок семь ребят, бят, бят,  
Чтоб с французов взять пример, мер, мер,  
Нас послали в Во сюр мер, мер, мер».

Ей было 5 лет. Приехала загорелая, оживленная, пела русские песенки, танцевала запоем [Шапорина 2011, 204].

Принимаясь за «Зеленую шляпу», Потёмкин вернулся к поэзии для детей в очень удачное время — издательский совет «Волги» как раз окончательно определился с тем, в каком направлении развивать свое книжное производство. Вопрос существования «детской литературы в эмиграции» был поднят в масштабном обзоре, специально подготовленном для еженедельника «Время»:

В условиях эмигрантской жизни вряд ли можно говорить об удовлетворении потребности в детских книгах и предъявлять в этом отношении строгие требования. Книжному делу с большими трудностями придется пробивать себе дорогу, запросы эмиграции огромны, справиться с ними, вследствие тяжелого положения, в котором находятся издательства, невозможно, и уж детская литература, конечно, стоит если и не на последнем месте, то, во всяком случае, ей уделяется не то внимание, какое надлежало бы. Всё же в этой области что-то было предпринято и сейчас еще предпринимается.

За очень небольшими исключениями вся зарубежная детская литература издается в Берлине. Детские книги начали выходить в 1921 году, к какому времени вообще надо отнести развитие здесь русского книжного дела.

В то время, как литература для взрослых имела в Германии некоторый базис в виде нескольких, даже, надо сказать, не совсем мелких библиотек старой эмиграции царских времен, как, например, студенческая библиотека во Фрейберге, перекочевавшая затем в Берлин, фонд детских книг пришлось создавать. Кое-какие результаты в этом отношении достигнуты: в любой из берлинских библиотек отдел детских книг насчитывает от 100 до 300 названий, не считая мелких книженок вне каталогного характера для детей самого младшего возраста. Правда, это слишком мало, книги перечитывается детьми очень быстро, они рыщут по всем библиотекам, чтобы выискать какую-нибудь новую книжечку, переходят к литературе, не соответствующей их развитию, но, повторяю, удовлетворить их потребность в эмиграции невозможно.

Оригинальной детской литературы появилось в эмиграции немного. Удовлетворяя спрос издательства печатали и печатают всё, что попадает под руку: переиздаются старые довоенные издания, переводятся и переиздаются иностранные авторы, и затем в очень сравнительно небольшом количестве выпущено несколько оригинальных произведений русских авторов. <...>

Жизнь ушла значительно вперед, перед глазами детей в эмиграции открылись новые картины культурной жизни, а наши писатели берут старые темы и пережевывают их, не считаясь совершенно ни с новой обстановкой, ни с меняющейся психологией детей. Книги таких писателей скучны, малоинтересны, не увлекают пытливого ума ребенка и остаются поэтому нетронутыми на полках библиотек, покрываясь пылью [—ий 1923, 3]<sup>30</sup>.

В соответствии с новой издательской стратегией в каталоге «Волги» появился раздел «Атласы по естественной истории»<sup>31</sup>, а графиня Бобринская даже упомянула в своем обзоре серию «Иллюстрированные издания для юношества»: «Среди 84 переизданных книг для среднего возраста имеются сочинения Купера, Полевого, Желиховской и далее „Робинзон“, „Дон Кихот“ и „Жизни дяди Тома“» [Бобринская 1924, 111]<sup>32</sup>. По тангенсу к основной тематике издательский совет «Волги» учредил серию «Вопросы детского воспитания», расчет в которой был сделан на книги популярного в те годы датского психолога Вильгельма Расмуссена (1869—1939) «Психология ребенка. Душевное развитие ребенка в первые 4 года»<sup>33</sup> и «Общественная школа»<sup>34</sup>.

К расширению печатного репертуара подстрекала также обнаружившаяся к середине 1923 г. крайняя неустойчивость книжного рынка русского Берлина, подводящая его к грани неминуемого краха. Поэтому для «младшего возраста» была запущена в производ-

ство специальная категория изданий «Сказки-кубики» — под этим грифом вышли «Ваня и Маша» и «Волк и семеро козлят» [Каталог... 1924, 64, [218]]. А для детей постарше, в соответствии с этой интерактивной линией, издательство выпустило «игру-квартет» (от одного до четырех играющих) «Города Европы» [Каталог... 1924, 64, [218]].

Наконец, руководство «Волги» в решительном порыве обратилось с редакционным предложением к Саше Чёрному, автору знаменитых книг «Живая азбука» и «Детский остров», в начале 1920-х гг. ставшему, вне всякого сомнения, ведущим автором русской зарубежной литературы для детей. «Саша Чёрный — это единственный детский писатель в нашей эмиграции и писатель заметный, — утверждал публицист Александр Яблоновский. — <...> Писать для детей — это совсем особенное и чудесное дарование, которое не всегда бывает доступно даже писателям первой величины. Саша Чёрный знает какой-то секрет, какую-то сокровенную от всех тайну преображения» [Яблоновский 1927, 3].

Этот «секрет» таланта подметил еще рецензент «Детского острова», самой первой книги Саши Чёрного для детей, изданной за границей, который, в первую очередь, обратил внимание на творческую трансформацию поэта в новых условиях эмигрантского существования:

Мы все знаем, вот уже лет пятнадцать, сатирика Сашу Чёрного — по журналам первой революции, по «Сатирикону» и, наконец, по двум книгам лирических сатир (одна с прекрасными рисунками Добужинского), знаем его как переводчика Гейне и Сафира, даже как рассказчика, но, вероятно, немногие помнят его стихи и сказки для детей. <...>

Когда-то Микеланджело желал «молчать и не слышать». Но С. Чёрного, если он даже сознательно и нарочно оставил сатиру и лирику, спасла любовь к детям, их радости и смеху, хотя чувствуется, что он и тут говорит меньше, чем ожидаешь от его знания детской жизни. Может быть, он боялся остаться непонятым: ведь прежних, памятных нам по недавним еще воспоминаниям подробностей детского быта больше нет: они исчезли с общим бытом. Там, в России, и здесь (курсив в источнике — А. У), в бесчисленных беженских колониях дети забыли не только об игрушках и гостинцах, но и о насущном. Многие пропало для детской поэзии, многое должно было останавливать автора, но книга вышла всё же бодрой [Н. В. 1920, 5].

Еще более решительно о детских стихах и рассказах Чёрного, написанных в эмиграции, высказался Александр Куприн:

Вот настоящая, прочная книга — для детей, чудесный подарок от нежного, но и строгого Волшебника. Удивительной тайной владеет Саша Чёрный: его стихи и рассказы одинаково увлекательны и для детей и для взрослых дядей — признак высокого мастерства и художественной правды. А главное, с детьми он не фамильярничаёт и у них не заискивает. Поглядите, как он отделал пригостишку!

Раскрываешь наугад любую страницу и очаровываешься прелестью красок и теплотой содержания. И чувствуешь, что все у него живые, и дети, и зверюшки, и цветы. И что все они — родные. <...>

А как хороши у Саши Чёрного детские игры и вечерние песенки! [Куприн 1921, 2].

В программной статье о положении русской зарубежной литературы профессор Александр Яценко, бессменный редактор «Новой Русской Книги», отметил творческую стойкость Чёрного, его «здоровую детскую душу поэта»:

Чтобы дать детям матерьял для чтения, различные издательства начали усиленно печатать детскую литературу.... В Париже начал выходить детский журнал «Зеленая Палочка». К сказкам теперь обращаются с особенной любовью. <...> Очевидно, в сказочный мир просится сейчас душа не одних детей, но и старых поседлых отцов. <...> Кто из беженцев с удовольствием не раскрывал купленную для сына книжку сказок и не зачитывался ею и не забывал свою горькую, бездомную, сиротливую жизнь беженца.

Может быть, отчасти этим психологическим настроением объясняется и то, что среди новых книг в настоящее время значительную часть составляют поэтические сборники. То же явление мы констатируем и в России. Хорошие или плохие, неожиданно, иногда очень скромно, словно стыдясь своей ненужности, появляются они на рынок. <...> Игорь Северянин в своей Тойла в Эстонии упорно продолжает мечтать об изящной любви, о вервэне и прочих изысканностях буржуазного мира. В Париже Александр Рубакин, врач по профессии, тоскует среди городских громад по полям далекой России. И лишь Саша Чёрный, несмотря ни на что, сохраняет свою спокойную, здоровую детскую душу поэта и утешает всякого, кто прочитал его очаровательные, немного даже старосветские идилии [Яценко 1921, 6].

Высокую оценку получил составленный Чёрным сборник «Радуга. Русские поэты для детей», выпущенный берлинским издательством «Слово» в оформлении Ксении Богуславской (Пуни)<sup>35</sup>. Рецензент пражского журнала «Воля России» обратил особое внимание на искусный отбор составителя:

В изящном издании, с нарочито примитивными заставками К. Богуславской, Саша Чёрный собрал свыше 400 стихотворений русских поэтов. Выбор произведён [и] сделан опытной и любящей рукой. Стихотворения разбиты на отделы: Детство, Всё живое, Лукоморье, В садах природы, Светлые крылья, Россия. Принадлежность некоторых стихов к тем или иным отделам может представиться спорной. В целом сборник предназначен, очевидно, для детей среднего возраста, хотя ряд стихотворений (напр[имер], «Дон Кихот» Мережковского или различные стихи о России) доступны лишь пониманию юношества [Б. п. 1922b, 23].

Помимо Мережковского, Чёрный включил в книгу детские стихотворения других авторов-эмигрантов — Ивана Бунина, Константина Бальмонта, Марии Моравской, Алексея Толстого, Владимира Сирина (Набокова), Кальмы (Эмилии Кальманович), — и это делало «Радугу» уникальным изданием. Дореволюционная поэзия для детей получала здесь продолжение в русской зарубежной литературе. Как справедливо подчеркнул в своем отзыве обозреватель газеты «Руль», «Радуга» стала первой эмигрантской антологией детской поэзии:

Вышедшая книжка является первой изданной за границей детской антологией. Талантливо подобранные стихотворения сборника знакомят детей с нашими лучшими поэтами; представлены не только все классики, начиная от Державина, но и многие современные молодые поэты, быть может, даже с излишней полнотой в ущерб стихотворениям старых поэтов. И этот выбор тем более досаждает, что в условиях эмигрантской жизни нелегко познакомить ребенка с известными представителями нашей поэзии. По подбору стихотворений трудно решить, для какого возраста предназначается книга. Произведения некоторых молодых поэтов очень подошли бы для самого младшего возраста, для книжек с картонными страницами, наряду с ними лермонтовская «Морская царевна», стихотворения Хомякова, Аксакова.

Сборник издан великолепно с большим изяществом. Обложка и рисунки талантливой художницы Богуславской, производят прекрасное впечатление [И. М. 1921, 7]<sup>36</sup>.

Помимо издательства «Слово»<sup>37</sup>, Чёрный был связан контрактными обязательствами с другими берлинскими антрепризами, как, например, с открытой в конце 1921 г. книжной фирмой «Огоньки»,<sup>38</sup> владевшей правами на его «Живую Азбуку», выпущенную в конце 1922 г. с иллюстрациями Mad'a (Михаила Дризо, 1887—1953). О своем договоре с Чёрным издательство недвусмысленно

заявило в «Письме в редакцию» просоветской газеты «Накануне», чтобы предотвратить контрафактные намерения Госиздата:

Милостивый Государь

Г-н Редактор.

В литературном приложении № 14 к газете «Накануне» в перечне книг, намеченных Государственным Издательством к выпуску в свет — упомянута «Живая Азбука» Саши Чёрного.

Настоящим письмом в редакцию Вашей газеты книгоиздательство «Огоньки» обращает внимание на то, что авторское право на «Живую Азбуку» Саши Чёрного на все страны, не исключая России, приобретено у автора книгоиздательством «Огоньки» в Берлине, которое и приступило уже к изданию означенной книги.

Примите уверение в совершенном почтении.

Книгоиздательство «Огоньки»:

Ал. Гр. Левенсон.

Берлин, 21 август[а] 1922 г. [Левенсон 1922, 7].

В первую очередь, впрочем, Чёрный был задействован в издательстве «Грани», где он заведовал литературной частью, занимался подбором авторов и принимал решения о порядке издания книг. Для этого издательства он подготовил следующий после «Радуги» детский сборник «Цветень», в котором приняли участие и эмигрантские авторы, и те, кто остался в советской России. «Первая книга „Цветень“ распадается как бы на два отдела — один для детей дошкольного периода, и в нем сказки Вяткина, Соколова-Микитова, Крандиевской, Саши Чёрного, Бальмонта, — писал в своем отзыве прозаик Глеб Алексеев, — другой для детей периода школьного с рассказами Дроздова, Даманской, Лазаревского, Пуни. Первый отдел душист, искренен, колдовство детской в нем, страшно загадочная жизнь зверей и бук, над которой авторы, уговорившись, поднимают краешек и показывают, что страшно-го в ней мало. Особенно хороши сказки Вяткина и Крандиевской — последнее написана чудесным русским языком» [Алексеев 1922b, 40].

Как вспоминал Дон-Аминадо в «письме из Берлина» к нему 22 февраля 1922 г., А. Ветлугин составил заключение о ситуации с тамошним книжным производством, не забыв, в том числе упомянуть «Грани», Чёрного и издателя «Слова» Иосифа Гессена:



Я всё оглядывался эти дни и высматривал и выискивал желательную для Вас информацию. Итак:

1) издательское бешенство всё возрастает. Drang nach Osten. «Слово» открыло магазин на Петровке, а С. А. Ефрон завтра выезжает в Петроград, где ему возвращена типография. Далее «Слово» же переходит постепенно на новую орфографию. <...> Из других из[дательств] в сильно работает «Универсальный Салон», перешедший с маленьких книг на большие. Кое-что заказал он и мне. «Грани» из[дательств] во наиболее проблематичное. Настроение правое, но с деньгами у них слабо. Продаются и они однако хорошо и альманах («Грани». — А. У.) пошел в Россию. Что до Вашей книги, как Вы знаете, они хотят сперва получить, а потом платить. А. А. Яблоновский живет у Саши Чёрного. На берлинском фоне, где в «Доме Искусств» в пятницу были Гессен и Красин — А. А. и Саша кажутся ультразубрами. <...>

6) Вы бы имели в Берлине гигантский успех. Вас здесь знают и любят [Белобровцева 2011, 227—229]<sup>39</sup>.

Под «Вашей книгой» Ветлугин безусловно имел в виду застрявшую «книгу стихов для детей „Рассказ про мальчика Данилку, про серую кобылку и еще про что-то“», которую Дон-Аминадо предполагал выпустить в издательстве «Север» [Б. п. 1921а, 34], но когда этого не случилось, предложил ее «Граням». Чёрный писал ему 6 января 1922 г. на издательском бланке:

Дорогой Аминад Петрович!

Гонорары наши местные такие: 5 марок строка стихов, 1500 марок лист прозы (35000 букв приблизительно). Для Парижа это, конечно, детские игрушки, но что поделать... Парижский воздух очарователен, но книги издаваемые в Берлине не могут расти в цене до бесконечности, иначе они просто сядут. Что касается Вашей книги, то пришлите Вашу рукопись, после чего вопрос об ее издании будет решен окончательно (принципиально он решен и теперь). Издать ее можно будет в 2.000 экз[емпляров] по цене, приблизительно, в 25 марок (книга небольшая). Общие условия авторские: 15 % с продажной цены книги, с авансом по сдаче рукописи до ½ всей суммы. Для Берлина это лучшие условия, т. к. обычно платят 10—12 % (причем акулами являются отнюдь не издательства, а книжные магазины, которые грабят до 50 % с цены книги, не неся никакого риска). Такова прозаическая сторона вопроса. *Жду Вашего ответа и рукописей.*

Berlin — Charlottenburg

Wallstr[asse] 6/III

Ваш А. Чёрный [Письма Чёрного 2015, 78].

Несмотря на присутствие «Рассказа про мальчика Данилку, про серую кобылку и еще про что-то» в библиографии Анатолия Алексеева «Литература русского зарубежья. Книги 1917—1940», это издание не было осуществлено ни в Париже [Алексеев 1993, 67], ни в Берлине [Письма Чёрного 2015, 80]. К тому же деятельность «Граней» в области детской литературы постепенно стала сходить на нет. Чёрный написал об этом Дон-Аминадо 3 июля 1922 г., попутно рассуждая о других формах изданий для детей:

Что касается сборников для детей (не периодических), то в этой области, мне кажется, легче справиться с задачей, — т. к. можно давать и переводы и научно-попул[ярные] очерки, а кое-что и из готового материала (народные, малоизвестные сказки, стишки и пр.).

Если соберетесь теперь в Берлин, то мы на эту тему с Вами обстоятельно побеседуем <...>.

Сейчас вообще с книжными предприятиями в Берлине всё хуже: цены растут и растут, читатель начинает шарахаться, а русские парижане только теперь начинают раскачиваться и приходиться к немного запоздалому выводу, что только в Берлине русскую книгу и можно издавать.

Я же лично просто устал от книжной стряпни и хочу обратиться к своему первородному греху: т. е. хочу *писать* — совмещать эти два дела, увы, невозможно [Письма Чёрного 2015, 79].

Как раз один из таких подходящих вариантов, он придумал для «Волги», никак не нарушив при этом других своих соглашений. В течение нескольких месяцев издательство выпустило одну за другой три иллюстрированные книги — все в переводах Саши Чёрного: «Маленького короля» Ганса Пеллара и Фрица Остини<sup>40</sup>, «восточную сказку» из собрания Вильгельма Руланда «Гелокандр»<sup>41</sup> и пересказанную Рихардом Демелем сказку «Волшебный соловей»<sup>42</sup>. На последнее издание отозвался Владимир Набоков, в начале своего литературного пути периодически выступавший в роли критика:

Молодые народы не имеют хорошей детской литературы точно так же, как юноша редко умеет занимать ребенка. Еще недавно детские книги в России были пропитаны преступной пошлостью «задушевного слова», написаны были безграмотно, кое-как — какое дело ребенку до формы! — и украшались рисунками аляповатыми, небрежными, не остающимися навсегда в памяти светлыми, слегка волнующими образами, как остаются краски детских книг, составленных истинными художниками. Книга для детей тогда хороша, когда привлекает и взрослого.

За последние годы поняли, что ребенок бессознательно требует от книги изысканную простоту слога, — без сюсюканья и без поговорок, — и тщательную изящность иллюстраций. Потому-то он полюбит и «Детский остров», и многие другие милые книги, любовно изданные за рубежом, — и среди них... «Волшебного соловья». Стих Саши Чёрного легок, катится нежно-гуттаперчевой музыкой, — и сказка Демеля в его передаче веет свежей, чуть дымчатой мягкостью. Всё это лишний раз показывает, какой тонкий, своеобразный лирик живет в желчном авторе «сатир».

Иллюстрации И. Глейтсмана [sic!] прелестно и мягко расцвечены и сливаются с текстом. Приключения бедного соловья переданы чрезвычайно привлекательно и выражением того, что поэты неуклюжи в жизни, под бременем обиходных обид, является рисунок № 5, на котором соловей, убегающий в пустыню, похож на курицу [Сирин 1924, 7].

Следом за откликом Набокова газета «Руль» напечатала анонс ежемесячника «Ванька-Встанька». Первый «журнал для детей» русского Берлина понятным образом ориентировался на своего прямого предшественника — «Зеленую Палочку» Дон-Аминадо, соответствуя ей прежде всего в отрицании образцов дореволюционной детской периодики. «В первых числах апреля в Берлине выходит в свет № 1 ежемесячного журнала для детей „Ванька-Встанька“ под редакцией Mad'a и Г. Росимова, — сообщалось в хронике. — В ежемесячнике, кроме обычного отдела рассказов, сказок, стихов — особое внимание уделяется выявлению самостоятельного детского творчества в отделе оригинальных детских рисунков, рассказов и пр. К каждому номеру „Ваньки-Встаньки“ будут даваться приложения, состоящие из самостоятельных книжек, листов для вырезывания и т. д. Журнал будет богато иллюстрирован. Номер выходит в красочной обложке» [Ванька-встанька 1924, 7].

Дебютный выпуск «Ваньки-Встаньки» вышел в свет во второй половине апреля [Ванька-встанька 1924а, 8], и заслужил восторженный отклик того же знатока детской литературы и постоянного обозревателя газеты «Руль»:

Журнал для детей несомненно отвечает назревшей потребности.

Остроумно заглавие, ярко нарисованная красочная обложка, удачные рисунки и заставки — такова внешняя сторона «Ваньки-Встаньки».

Среди разнообразного и богатого содержания на первом месте необходимо поставить талантливый рассказ Н. Давыдовой. Автор с проникновением в детскую психологию ярко рисует приключения кота «Фыр[ь]ки». Рассказ иллюстрирован прекрасными рисунками Mad'a.

Хороша сказочка г. Яновского о черепахе и белке.

Рисунки г. Мадр'а («Наши читатели» и «Что было бы...»), отличающиеся обычными достоинствами этого талантливого рисовальщика, несомненно обратят на себя внимание маленького читателя. Едва ли только юный читатель (журнал предназначен для детей дошкольного возраста) может вполне оценить всё остроумие и экспрессию рисунков.

Очень удачна мысль редакции давать в каждом номере отдел «знаменитые дети». К сожалению, нельзя признать удачным помещение в первом номере этого отдела заметки о Д. Когане, «который так ловко играет в кинематографе» и «подарил своей маме прелестный домик, а папе — автомобиль».

Нельзя не приветствовать выхода «Ваньки-Встаньки» и пожелать редакции журнала, поборов все трудности по созданию хорошего детского журнала, объединить рассеянных по всему миру маленьких читателей [Дм. 1924а, 5].

Редакторами «Ваньки-Встаньки» выступили Михаил Дризо, карикатурист и иллюстратор «Живой Азбуки» и, как и Чёрный, еще один новообретенный автор «Волги», поэт и критик Юрий Офросимов (1894—1967). Справка нем появилась в журнале «Русская Книга»: «Георгий Викторович Росимов ([Юрий] Офросимов), б[ывший] сотрудн[ик] московск[их] еженедельников, в 1918 г. работ[ал] в харьковск[их] журнал[ах] „Колосья“ и „Хоровод“. Участв[овал] в берлин[ском] журн[але] „Жизнь“ и в газете „Голос России“. Ныне сотрудн[ичает] в газ[ете] „Руль“. Выпускает сборник стихов в изд[ательстве П. И.] Ладыжникова» [Б. п. 1921b, 29].

Знавший Офросимова в те годы прозаик Роман Гуль вспоминал его в берлинской (и наиболее правдоподобной) части своих мемуаров:

В гражданскую войну он попал в Прибалтику, в «армию» Бермонда-Авалова. И засел так в каком-то лагере. По просьбе Голубцова Станкевичу удалось достать ему визу в Берлин, что было тогда нелегко. Юрий писал об этом так: «Я попал в Берлин, побывав в несколько странной „освободительной армии“, которая, воодушевленная приказом командующего „бей в морду, как в бубен, за всё отвечаю!“», вместо Москвы захватила одну из столиц Прибалтики, к счастью, бескровно. Но и этого для меня было достаточно, и я, кое-как в остатках военного обмундирования, с помощью доброй руки, протянутой из Берлина совершенно до тех пор не знакомого мне В[ладимира] Б[енедиктовича] Станкевича, — осел в Берлине». Юрий был очень талантлив. Наружностью был цыганистый, мать его была Рахманинова. Характер — очень русский —

до Обломова. Полная богема и поэт Божьей милостью. В «Жизни» он дебютировал стихами <...>.

Стихи эти необычайно нравились Станкевичу уже по одному тому, что для «Жизни» были «программны». <...> Своими стихами он сразу же выделился в русском литературном Берлине и вскоре издал сборник «Стихи об утерянном» [Гуль 1984, 47—48]<sup>43</sup>.

Офросимов попал в «Волгу», имея устойчивую репутацию автора книг для детей, сложившуюся за время его сотрудничества с детским отделом «Издательства И. П. Ладыжникова»<sup>44</sup>. «Талантливый поэт сумел подойти к детям легко, без тени неестественности, — писал Гуль обо всех „сказках Росимова“ скопом. — Его детские стихи в своей музыке не просты как  $2 \times 2 = 4$ , что обычно преподносится в детской литературе. В них множество ритмов, неожиданных переходов, перебоев. Но внутренняя сложность не ощущается деланностью. Она органична, легка и в детском чтении будет ярко запоминаться. <...> И юмор и лирика сказок Росимова, прекрасно изданных, со многими цветными иллюстрациями, — будут хорошим подарком для русских детей» [Гуль 1923, 18—19].

Судя по сочувственным рецензиям в эмигрантской прессе<sup>45</sup>, эта серия «книжек-картинок», большинство из которых была написана в тандеме с его близким другом поэтом Владимиром Корвин-Пиотровским<sup>46</sup>, пользовалась спросом. «Издательство И. П. Ладыжникова делает прекрасное дело, выпуская детскую литературу, — восклицал обозреватель газеты „Накануне“. — Все книги большого, хорошего формата, на прекрасной бумаге, шрифт — крупный, подходящий для детских книг» [Z 1924, 8]. Сам же Офросимов вспоминал эту затею с изрядной долей иронии, как чистой воды авантюру:

Одно крупное русское зарубежное издательство купило у немецких издательств серию книжек-картинок для детей, и надо было немецкое «пересоздать» на русский лад. То есть, к иллюстрациям, бывало, по-настоящему хорошим, но порою типично немецким, сочинить нечто подходящее в русском духе в стихах, иногда целые поэмы. Случалось, что заказы давались на несколько книжек и к определенному сроку, тогда в помощь призывался Корвин. Я ложился на постель, а он — на кушетку, и, упиваясь кофе уже не ячменным, а настоящим, мы, кто скорее, изготовляли книжку, не очень много думая о целях воспитательных и утешая свою совесть тем, что такие упражнения способствуют технике стиха и, стало быть, как-то всё же идут на пользу истинной поэзии [Корвин-Пиотровский 1969, 261—262].

Для «Волги» Офросимов написал книжку «Лизочек» — вольный пересказ «Дюймовочки» Х.-К. Андерсена, которая заслужила сдержанную похвалу постоянного обозревателя эмигрантской детской литературы: «Поэма „Лизочек“ по фабуле повторяет содержание хорошо известной андерсеновской „Дюймовочки“. Прекрасными стихами передаются все приключения маленькой путешественницы. Поэма удачно иллюстрирована Э. Бесковой» [Дм. 1923b, 8]<sup>47</sup>. Известный в эмиграции фельетонист и сатирик Жак Нуар (наст. имя Яков Окснер; 1888—1941?), знакомый Потёмкина по Кишиневу, высказался о ней еще более лаконично: «Недурна поэма „Лизочек“ (изданная „Волгой“ с большим вкусом)» [Нуар 1924, 3]<sup>48</sup>.

Другая книжка Офросимова «Счёты — без заботы» была издана с подзаголовком «Веселая арифметика», и рецензент в первую очередь отметил ее пропедевтическую составляющую: «Предпринятая книгоиздательством „Волга“ серия художественных книжек-картинок для детей младшего, дошкольного возраста с преобладанием картинок над текстом займет почтенное место в библиотеке маленького читателя. <...> „Веселая арифметика“ г. Росимова в интересной и понятной форме знакомит ребенка с начатками арифметики» [Б. п. 1924, 8]<sup>49</sup>.

Вскоре после выхода книжек Офросимова «Волга» заявила в разделе «Художественные книжки-картинки» своего нового каталога о подготовке к изданию поэмы для детей «Зеленая шляпа»<sup>50</sup>. Вероятнее всего, кандидатуру Потёмкина как потенциально ценного для издательства автора предложил не кто иной, как Саша Чёрный. Вряд ли без его участия литературное творчество поэта могло оказаться в зоне внимания «русского Берлина», особенно учитывая, что бытовое положение Потёмкина продолжало оставаться сугубо периферийным. Невозможно представить более скупую на информацию справку о его появлении за границей: «Петр Петр[ович] Потёмкин, б. сотр[удник] „Нового Сатирикона“, „Петроградской Газеты“ и др., живет в Кишиневе» [Б. п. 1921c, 29].

Чёрный включил два стихотворения Потёмкина в свою замечательную антологию «Радуга»: «Жара» и «Базар», были позаимствованы из близкого для них обоих журнала «Сатирикон»<sup>51</sup>. Чёрный всегда относился к поэту с нескрываемой нежностью, признавая его редкий литературный талант. Он отозвался на внезапную смерть Потёмкина 21 октября 1926 г. одновременно стихотворением «Соловьиное сердце» [А. Чёрный 1926, 8]<sup>52</sup> и очерком «Русский палисадник», ностальгическое заглавие которого обыгрывало потёмкинскую «Герань»:

Но основным своеобразным трудом поэта, его художественным подвигом, четким и ярким, остается «Герань», насаженный им русский палисадник, многокрасочная галерея городских типов, живые махровые русские цветы. Так живы они в памяти и так бодро и радостно напоминают они со страниц маленькой книги о чудесной, великой стране, в которой мы когда-то жили...

Путь творчества поэта никогда не сливался с большой дорогой. Шумный, взмыленный успех Городецкого и поэзобарабанная карьера Северянина отгорели, как ракеты, не оставив после себя даже следа.

Потёмкин в этом смысле никогда не был «модным» и, всегда оставаясь поэтом, никогда не был стиходелом.

Но если сегодня выпустить на свет его избранные страницы, — у нас, несомненно, будет одной любимой книгой больше [Чёрный 1926, 3]<sup>53</sup>.

Два года спустя Чёрный написал проникновенное предисловие «Путь поэта» к посмертному сборнику «Избранные страницы», выпущенному парижским издательством «Таир»<sup>54</sup>, где специально отметил, что во всех своих проявлениях — и в литературе и в жизни — Потёмкин неизменно выступал как большой поэт:

Беспечный и бескорыстный, он был поэтом не только в своих кудрявых звонких стихах. Его страницы — отражение того странного, неповторимого душевного строя, который в каждом движении, в каждой мысли, воплощенной в стихе и не воплощенной, определяется старомодным словом «поэт»... Потёмкин был таким поэтом с головы до ног...

Узнать его руку можно сразу даже по любой неподписанной им лирической мелочи в старом «Сатириконе». В каждой мелочи, как в мельчайшем осколке алмаза, всё та же игра: грациозная, порывистая веселость, прерывистый вольный ритм, добродушное юное лукавство, четкая и чеканная словесная графика [Чёрный 1928, 7].

Явно не без участия Чёрного произведения Потёмкина стали встречаться и в недетских журналах «русского Берлина». Несмотря на существующие предположения, он никогда не жил в Германии и все свои сочинения присылал из Праги<sup>55</sup>. В октябре 1922 г. в журнале «Сполохи» появилось его стихотворение «По снегу бубенцы... / Далеко...» [Потёмкин 1922b, 2], включенное им в «Отцветшую герань» под названием «Тройка»<sup>56</sup>.

В ноябре в журнале «Веретёныш»<sup>57</sup>, рядом с «5 рассказами для читателей» другого «сатириконодца» Аркадия Аверченко, были напечатаны четыре стихотворения Потёмкина из цикла «Париж»<sup>58</sup> —

«И я сидел в кафе, и я смотрел на вас / Деревья чахлые заплыванных бульваров...»), «Зеркала, зеркала, зеркала...», «Парижанка» («Как съизмалства привыкшая к прудам...») и «Я всего на одну / На мгновенье взгляну...» [Потёмкин 1922d, 9]<sup>59</sup>. Здесь же появился его ответ на редакционную анкету «Завтрашний день русской литературы»: «Будущее русской литературы? Где оно? Будущее ее в языке. Язык в России. А где Россия? — За границей, ибо страна интернационала не Россия» [Потёмкин 1922с, 4].

С Сашей Чёрным была связана и его посмертная публикация в берлинско-парижском журнале «Жар-Птица», первый номер которого открывался стихотворением Чёрного «Искусство» («Бог, злой Отец, нас соблазнил Эдемом...») [Чёрный 1922]. В № 14 журнала появилась его новелла «Автомат, или чудеса, случившиеся в Старой Праге в 183... году», сопровождаемая редакционным примечанием: «В этом же номере помещен рассказ безвременно угасшего П. П. Потёмкина, написанный им за несколько дней до кончины» [Потёмкин 1926, 33]<sup>60</sup>.

Однако главным в его литературной биографии этих лет стало издание «Зеленой шляпы». Поэма для детей Потёмкина попала в основные списки зарубежной русской книги. В берлинском «Каталоге книг, вышедших вне России 1924» она была учтена в разделе «Книги для младшего возраста» как «Зеленая шляпа. Сказка в стихах. С рис[унками] в краск[ах] (Изд. „Волга“) н[овая] о[рфография] в переплете» [Каталог..., 1924, 65]. То, что авторство книги принадлежало Потёмкину, было указано только в напечатанной там рекламе издательства [Там же, [218]]. С именем автора «Зеленая шляпа» была включена как в библиографию зарубежной детской литературы, составленную пражским Комитетом русской книги: «Потёмкин, П. Зеленая шляпа. (Книжка-картинка). Изд. Волга. Берлин. 24 г. 18 с.» [Русская зарубежная... 1924, 160].

Иная реклама «Волги» с указанием нового адреса в Шарлоттенбурге (Knessebeckstrasse, 26) появилась в изданном берлинским издательством «Москва» альманахе «Русская книга за границей», где поэма Потёмкина была представлена иначе: «ЗЕЛЕНАЯ ШЛЯПА. Сказка в 10 картинах Г. Фрониуса, стихи П. Потёмкина. (Размер 29 × 31 сант[иметр])» [Русская книга... 1924, [56]]. Но несмотря ни на что, ни одной рецензии на книгу в эмигрантской прессе не появилось — так «Зеленая шляпа» стала библиофильской редкостью.

Впервые с 1924 г. поэма Потёмкина воспроизводится здесь в издательской орфографии с избранными иллюстрациями Г. Фрониуса, как они были отпечатаны с авторских клише в берлин-





Рис. 3. «Зеленая шляпа», 1924. Обложка

ской типографии «H. S. Hermann & Co.», по экземпляру «Зеленой шляпы» из отдела редких книг библиотеки Амхерст-колледжа (штат Массачусетс)<sup>61</sup>.

### *Зеленая шляпа*

Мой дед был стар и глух, и сед  
Он жил на свете много лет.  
У деда был большой сундук  
А в сундуке лежал сюртук —  
Не как у папы, а другой —  
Коричневый — рукав большой!  
И шляпы были там горшком  
Каких я не видал потом!

#### *Начало*

Когда то, в юные года,  
Был дед художник хоть куда!  
Картины красками писал,  
За них медали получал.  
Я как-то деда попросил  
Чтоб в красках он изобразил  
Как он когда то раньше жил  
И что он ел и что он пил  
Какие шляпы он носил?



Рис. 4. «Зеленая шляпа», иллюстрации Г. Фрониуса, 1924.

Стал краски дед искать и кисть...  
 Их нет! — Барбос изволил сгрызть!  
 Но дед помог беде такой  
 Бумаги он купил цветной  
 Взял ножницы и... раз, два, три...  
 Картинку вырезал. «Смотри!  
 «Таким вот был когда то я  
 «Вот мой сюртук и трость моя,  
 «Большим тогда я франтом был  
 «И шляпу только что купил  
 «Меня прикащик провожал  
 «Иверху я свой нос задрал»!

---

Была та шляпа — первый сорт,  
 И дед был шляпой очень горд...  
 Вот он стоит задравши нос  
 И лает на него Барбос —  
 От радости не чует лап, —  
 Ни у кого таких нет шляп!  
 Но две соседки, тут как тут,  
 Про шляпу разговор ведут:  
 «Смотри, отставил ногу в бок,  
 «Надел на голову горшок,  
 «Напыжился, как будто ёж,  
 «И думает, что он хорош!  
 «Нет! Шляпа слишком зелена

«Да и не модная она!»  
Но дед решил: «У этих баб  
«Есть разве вкус по части шляп!  
«Одет я право лучше всех!»  
Но... дед забыл, что гордость — грех:

---

Хоть шляпа — нету шляп модней,  
Но недостаток есть у ней  
Она мала ему слегка  
И черезчур уже легка.  
Чуть ветер дунул — сорвалась  
Она и полетела в грязь!  
Пустился дед ее ловить  
Но шляпа мчится во всю прыть!  
Тут проходил невдалеке  
Сосед с газетою в руке...  
Напрасно дед ему кричал, —  
Он ничего не замечал!  
И шляпу новую, как ком,  
Притиснул в лужу каблуком!  
О, Боже! Что за страшный вид:  
Она лежит, а дед стоит  
Свой взор на шляпу устремив...  
— Не будь заносчив и спесив!

---

Всё, что измято каблуком,  
Исправил мастер утюгом.  
И снова шляпа хоть куда,  
И дед гуляет, как всегда.  
Но, так как в тучах горизонт  
Он взял с собою новый зонт.  
Вот дед идет. За дедом вслед  
Идет его невеста Кэт.  
Вдруг ветра дерзостный порыв  
Срывает шляпу. Всё забыв  
Бросается за шляпой дед  
Ловить ее — но счастья нет!  
Что-б шляпу вынуть из под ног  
На новый зонтик дед налёг.  
Сломался зонтик пополам  
И — носом в лужу дед! О, срам!  
Невеста здесь! Невестин взор  
Блеснул насмешкой! О, позор!

---

Мой дед (сильна была в нём спесь)  
Решил, что всё погибло здесь,  
Что нужно в дальние края  
Уплыть, обиду затая.  
Вот снарядился он в поход  
И корабля у моря ждет.  
А между тем бандит не спит —  
Все сундуки украл бандит,  
И дед на палубу взошел  
Без сундуков ужасно зол!  
Пушай сияет солнцем день,  
Пусть шляпа вздета на бекрень,  
Что толку в ней, на что она,  
Раз в деде спесь уязвлена!

---

В далёкой Африке мой дед  
Решил искать забвенья бед.  
«Пушай не признан дома я —  
«Признают дальние края  
«Мой гордый ум. Мой тонкий вкус!  
«Оценит доблестный зулус!  
«За шляпу новую горшком  
«У них я стану королём!»  
Вот дед по Африке идет  
И ищет, где же тут народ?  
Нет никого! Лишь у лиан  
Играет пара обезьян.  
Дед вздумал фиников нарвать,  
Вдруг обезьяна шляпу — хватъ!  
Напрасно дед бежит за ней  
Она уж скрылась меж ветвей!

---

Печален дед — урок тяжёл  
Уже наверно на престол  
Его не возведет зулус!  
И с горя дед купил картуз!  
Корабль бежит в волне морской,  
Мой дед на нём плывёт домой.  
Вот он приплыл. Его здесь ждут  
Его невеста тут как тут.  
Невесту к сердцу дед прижал,  
Картуз на деде дыбом встал,  
Но не упал! Но не упал!  
И дед сейчас же клятву дал:



Рис. 5. «Зеленая шляпа», иллюстрации Г. Фрониуса, 1924.

«Нет, к чорту спесь! Я ей не раб!  
«Носить не стану модных шляп.  
«Убрать все шляпы и сюртук  
«Скорей в какой-нибудь сундук!»  
И прожил много, много лет  
С женой своею в счастье дед.  
И всю то жизнь, забыв свой вкус,  
Он носит старенький картуз

---

А в Африке великий шум, —  
Шумят мартышки как самум,  
Никак не могут порешить  
Как им со шляпой поступить.  
Кричат, бегут со всех сторон,  
Но помирил их умный слон,  
Он шляпу хоботом схватил  
И бросил в Нил, а крокодил  
Ту шляпу по ошибке съел  
И, через сутки околел!  
С тех пор ни русский, ни араб  
Таких не носит больше шляп.  
Конец

*Примечания*

- <sup>1</sup> См.: The Andé Savine Digital Library: <https://dc.lib.unc.edu/cdm/item/collection/rbr/?id=31566>.
- <sup>2</sup> Ср. ремарку рецензента о его поэтической генеалогии, специально для эмигрантского читателя: «Когда-то, еще до революции, присяжный поэт „Сатирикона“ П. П. Потёмкин выпустил книгу своих стихов под названием „Герань“» [Е. А. 1923, 3].
- <sup>3</sup> В этой же рекламе подписки на 1912 г. Потёмкин был назван «сотрудником» Литературного отдела «Галчёнка» наряду с Арк. Аверченко, М. Горьким, А. Куприным, А. Толстым и др.
- <sup>4</sup> Ср. наблюдение относительно пасторальных фрагментов в пушкинском романе: «Анализируя детскую поэму Потёмкина „Боба Сквозняков в деревне“, Лошилов обращает внимание на склонность поэта к пародированию и „блестящее владение онегинской строфой“ <...>. Хотелось бы уточнить, что в данном случае использован прием стилизации, а не пародирование, как в стихотворении „Парикмахерская кукла“ с его протестом против символизма. Пародирование предполагает внутреннюю полемику с первоисточником, чего нет и не может быть в „Бобе...“. Пушкинские строки не раз становились предметом стилизации в творчестве сатириконцев, прежде всего в силу их общеизвестности и пластичности...» [Брызгалова 2012, 233].
- <sup>5</sup> Впрочем, некоторые обозреватели отнеслись к опусу Чуковского скептически. См., например, анонс детских спектаклей в петроградском театре «Студия»: «18, 20 и 22 февраля идет пьеса Н. Гумилева „Дерево превращений“. Перед началом представления выступает К. Ив. Чуковский со своей поэмкой для детей „Крокодил“» [Жизнь Искусства 1919, 2]. См. также неучтенную, как и приведенный выше отзыв, рецензию в той же газете: «Веселая и забавная шутка, года три назад печатавшаяся в детском приложении к „Ниве“ и не раз читанная автором с эстрады, вышла в новом издании, в виде большой красивой тетради. Автор понимает и искренно любит детей и умеет дурачиться умно и смешно. Текст хорошо иллюстрирован шаржами талантливого Ре-Ми, слегка переделавшего свои прежние рисунки, помещенные в „Ниве“. Для малышей это очень подходящий подарок» [Б. п. 1919, 2]. (Ср.: [Берман 1999, 295]).
- <sup>6</sup> Обозреватель «Накануне» А. Вольский (Гройним), тем не менее, высказал свои претензии к берлинскому переизданию: «Издательство „Эпоха“ до известной степени „испортило“ книгу, напечатав ее по старой орфографии, которая меньше всего нужна подрастающему поколению. Между тем, в витрине магазина „Книга“ нам пришлось видеть прекрасно изданного „Крокодила“, напечатанного по новой орфографии. К чему такое двуязычие?..» [Вольский 1922, 5]. За исключением этого отзыва, другие рецензии из эмигрантской прессы в библиографии Чуковского не упоминаются (ср.: [Берман 1999, 295]).

- <sup>7</sup> Издания «Волги», к сожалению, не нашли отражения в недавней монографии, посвященной русской зарубежной литературе для детей [Preindl 2016].
- <sup>8</sup> Чуть позже Биншток также откликнулся на книгу Нитти, см.: [Г. Б-къ 1923, 27] (этот номер журнала вышел только во второй половине апреля 1923 г.; ср.: [Дни 1923, 13]).
- <sup>9</sup> [Рекламный анонс] // Новая Русская Книга. 1922. № 11/12. С. [56]. Здесь же было объявлено о подготовке русского издания книги Нитти «La decadenza dell'Europa» (1922), которое было осуществлено «Волгой» в 1923 г., и вскоре вышло в другом переводе, но под тем же названием («Европа над бездной») в Петрограде и под другим («Возрождение Европы») — в Москве. Издание «Волги» выгодно отличалось авторизованным переводом Е. Шрейдера и наличием «предисловия автора к русскому изданию». Годом позже издательство выпустило третью книгу Нитти «Трагедия Европы. Что сделает Америка?». Все три книги указаны в каталоге Союза русских издателей и книгопродавцев в Германии: [Каталог... 1924, 110].
- <sup>10</sup> Хронология деятельности издательства восстановлена Г. Кратцем [Kratz 1999, 564]. См. также отзыв (возможно П. Шутякова) о первой детской серии «Волги»: [—в 1922, 11].
- <sup>11</sup> Возможно название издательства было позаимствовано у петроградского альманаха «Ёлка. Книжка для маленьких детей», вышедшего на рубеже 1917—18 гг. в серии «Парус: Детские книги. Под редакцией Александра Бенуа и М. Горького»; см. подробнее: [Устинов 2019, 297—300]. Тем более что первой книгой А. Белокопытова стал сборник «Ёлочка», выпущенный издательством «Север» [Каталог... 1924, 73].
- <sup>12</sup> Ср.: [Димьяненко 2015, 96]. Издательство «Ёлочка» позиционировало себя как «издательство детских книг» (см.: [Kratz 1987, 70]; [Kratz 1999, 515]). Об истории его возникновения написал рецензент газеты «Накануне»: «История книг[и] любопытна. Ее редактор, А. И. Белокопытов, метранпаж больших московских издательств, организатор и руководитель школы типографского дела в бывшем Вюнсдорфском лагере. В этой школе обучается производительному труду несколько десятков бывших интернированных офицеров белых армий. При школе, благодаря энергии того же А. И. Белокопытова, выросла небольшая типография, при типографии — издательство детских книг. Один из немногих поучительных примеров того, как благие эмигрантские намерения не глохнут, а разрастаются, создаются из ничего, благодаря железной энергии и самоотверженности руководителя, вышедшего из народа. Содержание книги подобрано с тщательностью, делающей честь начинающему редактору. Во всяком случае, книга заслуживает гораздо большего сочувствия, чем множество макулатуры, изданной „для детей“ просвещенными интеллигентами спекулянтского типа. <...> Рисунки художника Животовского вполне удовлетвори-

тельны. Внешность книги самая располагающая. Пожелаем трудовому издательству всякого успеха, а книге — заслуженного распространения» [Х. А. 1922, 4]. Книги «Ёлочки» перечислены в каталоге Союза русских издателей и книгопродавцев в Германии: «Наглядная отрывная азбука», составленная А. Белокопытовым, четыре книжки с рассказами писателя-натуралиста Модеста Богданова под общим заглавием «Рассказы дедушки» и новелла «Верные собаки» в переводе с английского Н. Бутеневой [Каталог... 1924, 69, 72, 159].

- <sup>13</sup> О «Зеленой палочке» см. также: [Preindl 2016, 88—91]. «Как Зеленая Палочка? — спрашивал А. Толстой в сентябрьском письме к Дон-Аминадо. — Вчера сюда приехал Миша Цетлин и первое, что сказал, что он обижен, что его не пригласили в „З[еленую] Пал[очку]“. <...> Он сказал, что Палочка будет иметь неслыханный успех» [Письма Толстого 2016, 50].
- <sup>14</sup> См. замечание Ветлугина о бунинском переводе «Гайаваты» в письме к Дон-Аминадо 12 августа 1921 г.: «Мы все смеялись, пили, ели гуляли, <...> а тем временем умер Александр Блок. Никакое другое событие, никакая другая смерть (включая самых близких людей) не могла бы произвести на меня такого тягостного впечатления. Так глупо, так ненужно всё: и рю де ла Помп, и фельетоны всех [говнюков] собачьих и Лонгфелло в переводе и с предисловием Бунина. Представляю себе старую психопатку Гиппиус — что ж, она, надо думать, довольна?» [Белобровцева 2011, 221].
- <sup>15</sup> Толстой писал Дон-Аминадо 6 ноября 1920 г.: «Милый Аминад Петрович, во-первых: — рукопись „Детства Никиты“ переданная Вам Ремизовым, только часть, предназначенная для этого номера, 8, 9 и 10 страницы главы „Битва“ я передал сегодня З[носко]-Боровскому, 11 и 12 страницы (это всё) передам завтра прямо для Вас. Мне *необходима* (курсив автора — А. У) корректура. Затем, т. к. я сижу окончательно без денег, то я бы хотел Вам продать книгу „Детство Никиты“ на корню и, получив деньги, написать ее, не отрываясь. <...> Сейчас я в запале писать эту вещь и мог бы написать ее в 3 недели — всего в 4 листа сорокатысячных» ([Письма Толстого 2016, 51]; изъяны публикации исправлены по автографу: Columbia University Libraries. Bakhmeteff Archive (New York, NY). Aminad Petrovich Shpolianskii Papers, 1917—1957. BAR Ms Coll/Shpolianskii. Box 2; далее везде — *BAR* с указанием коробки).
- <sup>16</sup> См. в письме Толстого к Дон-Аминадо: «Я писал тебе несколько раз, но, очевидно, письма не дошли. Книжка „Необ[ыкновенное] Пр[иключение] Никиты Рощина“ издана прекрасно, — спасибо, (несмотря на перевернутую строчку). Но книжка лёгенькая и ничего не стоит ее перевернуть и прочесть то, что кверху ногами. Появилась ли книжка в продаже? Послал ли ты ее для отзыва в газеты. Пожалуйста, пошли Набокову (Руль), Василевскому (Пос[ледние]



Нов[ости] и Алек[сандру] Яблоновскому (?) в Об[щее] Дело. Но ты, конечно, всё это уже сделал. Почему же не появляется объявление? Я дьявольски честолобив...» (BAR. Vox 2; ср.: [Письма Толстого 2016, 52]).

- <sup>17</sup> См. письма Толстого к Дон-Аминадо 1921 г.: «Милый Аминад, Пожалуйста либо сам сообщи Ветлугину, чтобы он зашел ко мне завтра часа в 2—3, либо сообщи его адрес. Я очень беспокоюсь по поводу одного дела. Адреса Ветлугина не знаю и плохо сплю — ночью вскакиваю в холодном поту от беспокойства. Твой А. Толстой», — и его реакцию на рецензию А. Ветлугина: «Здесь, в Германии, живем мы шумно и бестолково <...>. Литературные дела обстоят очень недурно, — идут на прибыль, а не на ущерб, нам в Париже. Как Ваше кабре? Передай Ветлугину, что я его остро ненавижу за отсутствие писем и его улыбочки. Улыбается? А фонарный столб в ж[опу] не хочет?» (BAR. Vox 2; ср.: [Письма Толстого 2016, 51—52]).
- <sup>18</sup> 19 августа 1921 г. А. Ветлугин писал Дон-Аминадо: «В виду того, что, когда Вы переступите в первый раз порог 31, rue Richelieu [адрес „Зеленой Палочки“. — А. У.], я обрушусь на Вас длинным рядом вымогательств (остро-денежного характера), я решил: 1) не считаться письмами; 2) написал заметку о Никите Толстого с восторженной оценкой кн[игоиздательств]а „Север“» ([Янгиров 2004, 544]; ср.: [Белобровцева 2011, 223]). Об отношениях А. Ветлугина и Дон-Аминадо см. также: [Устинов 2016, 229—230].
- <sup>19</sup> См. справку о его литературной деятельности в первом же выпуске берлинского журнала «Русская Книга» в разделе «Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918—1920 г.»: «Евг[ений] Алекс[андрович] Зноско-Боровский, с конца 1918 г. по конец 1919 г. писал статьи о театре в газетах „Приазовский Край“ и „Свободная Речь“ в Ростове и „Утро Юга“ в Екатеринодаре, а также в журналах „Театральный Курьер“ и „Сцена и Искусство“. В настоящее время живет в Париже (rue de Villejust, 7, Paris XIV). Пишет о театре и искусстве Парижа в „Голосе России“ (Берлин), „Воле России“ (Прага) и в „Русских Сборниках“ (София). Имеет готовыми одну большую пьесу, две одноактных» [Б. п. 1921а, 22—23].
- <sup>20</sup> «По сообщению Зноско-Боровского, — писал А. Ветлугину Дон-Аминадо 23 августа 1921 г., — за время Вашего отъезда торговля и почта дали около четырех тысяч франков. Александра Блока нет. Мешочники — третья Россия — остались. Частенько захожу в Вашу лавочку. Сидит Зноско, читает книжку, дремлет Робер, выгорают переплеты» [Белобровцева 2011, 226].
- <sup>21</sup> Ср., тем не менее, запоздалый оптимистический анонс в берлинской газете «Время»: «Издательство „Север“ выпускает романти[еский] альм[анах] „Кубок“ под ред[акцией] В. А. Амфитеатрова-Кадашева.

В альманахе будут помещены произведения И. Бунина, А. Белого, А. Амфитеатрова, П. Муратова и др.» [[Б. п.] 1923b, 3].

- 22 Этот период жизни Дон-Аминадо восстановлен Р. Янгировым: «Вот некоторые эпизоды его биографии: с весны 1922 Дон-Аминадо жил в Берлине и заведовал там литературно-художественной частью кабаре „Карусель“ Бориса Евелинова <...>. В декабре 1923 он переезжает в Нью-Йорк, где работает в газете „Новое Русское Слово“ и организует свои сольные или групповые юмористические вечера <...>. 24 апреля 1924 Дон Аминадо возвращается в Европу... а летом на несколько месяцев поселяется в Брюсселе... В том же году возвращается в Париж и вместе с Николаем Колиным, Василием Шухаевым и Александром Койранским открывает русский театр художественных интермедий „Подвал в третьем этаже“, выступает в нем как автор и как актер» [Янгиров 2004, 546].
- 23 Жена Потёмкина, которую Дон Аминадо вспоминал по московскому Союзу Журналистов рядом с поэтом: «...Петр Потёмкин, по уши влюбленный в заведующую буфетом Любовь Дмитриевну, и поэтому находившийся всегда за стойкой и всегда в приподнятом состоянии духа...» [Дон Аминадо 1991, 202]. И вновь, когда рассказывал, как работала газета «Последние Новости»: «В соседних комнатах на улице Тюрбиго, над кофейней Дюпона, — работала контора, принималась подписка, пожертвования в пользу больных, неимущих, инвалидов, а по субботам выдавались гонорары, вычитывались авансы, и заведовавшая буфетом Любовь Дмитриевна, вдова Потёмкина, отпускала в кредит сладкие пирожки собственного изделия и Кузьмичевский чай в стаканах» [Там же, 286]. Художница и режиссер-кукольник Любовь Шапорина (1879—1967) записывала в ностальгическом порыве 13 октября 1930 г.: «Обидно, что я пишу дневник только в тяжелые полосы своей жизни. В Париже за всё самое лучшее, веселое, милое время, 25-й, 26-й год, я не написала ни строчки. <...> Постоянные заказы, веселая работа с Ниной Гойер, дружба с Потёмкиными, Montparnasse. И ни строчки за это время, подлая, не написала. Но я так хорошо помню это время. <...> 21 октября 26-го года умер скоропостижно Потёмкин, внутренне умерла Любовь Дмитриевна» [Шапорина 2011, 102—103]. В годовщину его ухода 21 октября 1930 г. она сделала еще одну запись: «Четыре года уже, как умер Потёмкин. Что-то с Л. Д.?» [Там же, 103].
- 24 Популярная и известная актриса Евгения Хованская (1887—1977), до 1917 г. жена Потёмкина. Играла у Николая Евреинова в театрах «Лукоморье» и «Кривое зеркало».
- 25 В 1928 г. Евреинов стал негласным режиссером снятого по сценарию Дон Аминадо «Патэ-журнала русской эмиграции», «шутливого фильма из жизни русск[ой] эмиграции на Балу Союза Журналистов в Париже» (BAR. Vox 2), в котором также принял участие близкий друг и шахматный соперник Потёмкина гроссмейстер Александр Алехин, годом

раньше выигравший матч на звание чемпиона мира у Хосе Рауля Касабланки. См. подробнее: [Янгиров 2007, 352, 356—359].

<sup>26</sup> Письмо адресовано: «*Nemecko* / Herrn Aminado / Theater ‚Karusel‘ Kurfürstendamm. / Berlin» (BAR. Box 1).

<sup>27</sup> См. замечание о сходстве Бобы Сквознякова Потёмкина и «эмигрантского дитя» Коли Сыроежкина Дон-Аминадо: «Этот „дьявол, а не мальчик“ и не похож на Бобу, и похож, как похожи между собой все проказливые мальчишки определенного возраста. Вряд ли удастся установить, был ли знаком Дон-Аминадо с этой ранней поэмой Потёмкина. Но можно со всей определенностью утверждать, что данная тема оказалась значимой для обоих поэтов-сатириков. Дон-Аминадо посвятил Коле несколько стихотворений и прозаических очерков. Собранные вместе, они составляют полную картину жизни любознательного и живого мальчишки, познающего мир. Потёмкин представил читателю целостное произведение о фантазере и баловнике Бобе. И оба поэта попытались изобразить ребенка не с высоты миропонимания взрослого человека, а как бы изнутри, заставляя читателя вспомнить собственное детство и окунуться в свои детские переживания» [Брызгалова 2012, 234].

<sup>28</sup> РГАЛИ. Ф. 781. Оп. 1. № 12. Л. 27об. — 28.

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. № 140, л. 53—54; стихотворения записаны в альбом 15 ноября 1924 года. Пяст также запомнил экспромтный портрет Вячеслава Иванова пера Потёмкина:

Простерши длань, как вестник божий,  
Он внемлет зову хляби стремной.  
Речет о нем пиит прохожий —  
«Се Россов кормчий иноземный».

[Там же, Л. 224; записано в альбом 8 декабря 1924 г.].

<sup>30</sup> М. Шруба предположил, что автором статьи мог быть Анатолий Герман-Вершковский [Шруба 2018, 209].

<sup>31</sup> Подробное описание дано в разделе «Учебники» каталога Союза русских издателей и книгопродавцев в Германии: «Новые атласы по естественной истории для учащихся. (Изд. „Волга“). Четыре части по: Ч. I. Анатомия. Ч. II. Млекопитающие. Ч. III. Минералы. [Ч.] IV. Птицы» [Каталог... 1924, 166].

<sup>32</sup> В этой серии «Волга» выпустила книги «Принц и нищий» Марка Твена, «Хижина дяди Тома» Харриетт Бичер Стоу; «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо; пособия «Коллекционер почтовых марок» и «Юный химик. Краткое руководство по химии для юношества» (с 78 иллюстрациями). См.: [Каталог... 1924, 73, 75, 76, 78, [218]]. О значении этого обзора писал в своем отзыве на обе части «Русской зарубежной книги» С. Кондаков: «В отделе детской литературы В. Н. Бобринская обрисовывает далеко не блестящее положение этого, столь важного в педагогическом отношении отдела. Особенно неудовлетворительна

категория для младшего возраста, несмотря на изобилие нередко роскошно иллюстрированных книжек с очень плохим или даже пошлым текстом» [Кондаков 1924, 8].

<sup>33</sup> См.: [Каталог... 1924, 81].

<sup>34</sup> См. отзыв в ведущем педагогическом журнале русского зарубежья, в заключении которого рецензент резюмировал, что осуществленные «Волгой» издания Расмуссена «представля[ю]т собою интерес, как яркое выражение педагогических идей и чаяний наиболее передового и радикального течения современной западно-европейской педагогики» [Павлов 1925, 151]. В «Волге» готовилась к печати, но не вышла в свет книга Расмуссена «Ребенок детского сада».

<sup>35</sup> «Радуга» вышла под грифом «Детская Библиотека „Слова“» в конце 1921 г., хотя на титульном листе был проставлен 1922 год. См. объявление о выходе: «В издательстве „Слова“ в Берлине вышли т. IV и V сочинений Пушкина и сборник „Радуга“ (русские поэты для детей), составленный Сашей Чёрным с рисунками К. Богуславской» [[Рекламный анонс] // Воля России. 1922. № 1, 9 янв. С. 23].

<sup>36</sup> Ср., тем не менее, и противоположное мнение, высказанное через 10 лет после выхода книги и никак не поясненное: «Истинным бичем детской литературы явля[ю]тся антологии стихов. Одной из наиболее плачевных попыток является книга стихов „для детей“ Саши Чёрного. Из произведений стихотворных, которые дети любят и готовы слушать бесконечное количество раз, следуют упомянуть, прежде всего, сказки Пушкина и книжки Корнея Чуковского („Крокодил“»)» [Голенищев-Кутузов 1932, 4]. См. также полемический отклик «О русской детской литературе» на заметку Голенищева-Кутузова читательницы газеты, подписавшейся инициалами «А. П. Г.» [А. П. Г. 1932, 2].

<sup>37</sup> Еще прежде «Радуги» издательство «Слова» выпустило «Детский остров» (Данциг 1921) с иллюстрациями Бориса Григорьева.

<sup>38</sup> Газета «Руль» сообщала об открытии издательства: «В Берлине организовалось новое русское книгоиздательство „Огоньки“, ставящее своей задачей издание в первую очередь русской беллетристики и поэзии. В первую серию книг намечается включить произведения графа А. Н. Толстого, Ильи Эренбурга, Марины Цветаевой, Саввати[я], А. М. Ремизова, А. [М.] Дроздова, И. С. Соколова-Микитова и др. Одновременно с изданием русской новейшей литературы, книгоиздательство „Огоньки“ подготавливает к печати серии переводных романов и детских книг. Во главе книгоиздательства стоит А. Г. Левенсон» [И. М. 1921, 7]. См. также эпиграмму «Огонькам» из цикла «В альбом именитым берлинцам»:

Как Ратенау стоял над А Е Г,  
Сжимая трест умелыми руками,  
Так некто с именем и отчеством А. Г.  
Всему Берлину светит огоньками. [Эхо 1922, 15]

Вальтер Ратенау, возглавлял «Всеобщую электрическую компанию» AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) до 24 июня 1922 г., когда он был убит бомбистами из группы «Организация Консул» (Die Organisation Consul).

- <sup>39</sup> Ср.: [Дон-Аминадо 1991, 261—262]. В своем отзыве об альманахе «Грани» Глеб Алексеев отдельно отмечал составленный Чёрным поэтический раздел: «К. Бальмонт, С. Маковский, А. Чёрный, давшие в первую книгу свои стихи — испытанные мастера слова» [Алексеев 1922а, 39].
- <sup>40</sup> Маленький Король. Сказка в двенадцати картинах Ганса Пеллара. Текст Фрица Остини. Перевод с немецкого Саши Чёрного. Берлин, 1923. 24 с.
- <sup>41</sup> Гелокандр. Восточная сказка Вильгельма Руланда. С 10 рисунками в красках Курта Реймера. Перевод Саши Чёрного. Берлин, 1924. 20 с.
- <sup>42</sup> Волшебный соловей. Сказка Рихарда Деммеля. Перевел Саша Чёрный. Иллюстрации И[рмы] Глейтсман. [Берлин, 1924]. 10 с. Новое немецкое издание этой сказки в стихах появилось годом раньше: Der Vogel Wandelbar. Ein Märchen von Richard Dehmel; mit farb. Bildern u. Umrahmungen von J. Gleitsmann. Wiesbaden, 1923. 9 Bl.
- <sup>43</sup> «Стихи не только об утерянном, но и о найденном, — писал в своем отзыве на книгу Офросимова В. Станкевич. — Книга не только неожиданная, но и необходимая: как выход из тупика» [Станкевич 1922, 23]. См. также рецензию самого Гуля на «Стихи об утерянном»: [Гуль 1921, 3].
- <sup>44</sup> См. сообщения о работе Офросимова в «Издательстве И. П. Ладыжникова» в журнале «Новая Русская Книга»: «Юрий Викторович Офросимов, поэт, живет в Берлине (Stuttgarter Platz, 9). Выпустил книгу в издании И. Ладыжникова „Стихи об утерянном“. Пишет ряд детских книг в стихах и прозе для того же издательства. Заканчивает книгу рассказов» [Б. п. 1922а, 44]; «Ю. Росимов (Георгий Вик[торович] Офросимов), поэт, выпускает в к[нигоиздательств]е „Манфред“ вторую книгу стихов, в изд[ательстве] Ладыжникова работает в детском отделе подготавливая к осени 5 сказок в стихах для детей, сотрудничает в русских парижских газетах, принимает участие в альманахе „Струги“, стоит во главе выходящего в Берлине с апреля месяца журнала „Музыка“. В качестве художественного советника и для обработки сценариев на русские сюжеты приглашен в немецкое кино-общество „Zelnik-Mara“» [Б. п. 1923а, 51].
- <sup>45</sup> См., напр.: [Б. п. 1922d, 15]; [Нуар 1924, 3]; [Z 1924, 8].
- <sup>46</sup> Как заметил Томас Венцлова, «Корвин-Пиотровский издал в Берлине несколько книжек для детей — „Светлый домик“, „Погремушки“ (обе 1922), „Веселые безделки“ (1924), „Волшебная лошадка“ (1925). По-видимому, все они сочинены вместе с Офросимовым, хотя это указано только на третьей из книжек» [Корвин-Пиотровский, 2012, 592].
- <sup>47</sup> Тот же рецензент прежде высказался о выпущенной издательством «Манфред» (где работал редактором Корвин-Пиотровский [Корвин-

Пиотровский, 2012, 590]) книжке Офросимова «Горошинки. Стихи для детей»: «Нельзя не приветствовать только что появившуюся новую книгу стихов для маленьких читателей хорошо уже знакомого детям молодого поэта Г. Росимова. Ряд занимательных, звучных и легко запоминающихся песенок и строчек доставят детям большое удовольствие. И эти стихотворные „горошинки“ будут несомненно гостем в бедной хорошими изданиями библиотеке маленьких читателей» [Дм. 1923а, 7]. Ж. Нуар считал «Горошинки» «самой удачной» детской книжкой Офросимова (см.: [Нуар 1924, 3]). Другой рецензент противопоставлял ее другим изданиям для детей: «Вышли в изд[ательстве] „Манфред“ стихи для детей Г. Росимова. Среди расплывшейся: в последнее время детской литературы с подделкой под наивный детский язык, книжка Росимова выигрывает искренностью и написана понятными детскому уму и сердцу словами» [Б. п. 1923b, 3].

<sup>48</sup> О совместном пребывании Окснера с Потёмкиным в Кишиневе см.: [Тименчик 2011, 2, 4].

<sup>49</sup> В 1926 г. «Волга» выпустила сборник статей Офросимова «Театр. Фельетоны», который первоначально назывался «Своими глазами (фельетоны о театре)». Годом раньше там вышла поэтическая книга В. Корвин-Пиотровского «Каменная любовь», на которую в том числе откликнулся и Офросимов, нашедший аналогии для стихотворений Пиотровского в поэзии О. Мандельштама, С. Есенина и В. Маяковского [Офросимов 1924, 5]. Судя по дате рецензии, книга вышла в свет не в 1925 г., как проставлено на титуле, а в ноябре 1924-го. Свой отзыв Офросимов закончил комплиментом в адрес «Волги»: «Издана книжка просто и изящно и если это начало задуманной серии — то такое начало можно только приветствовать» [Там же, 5]. Прежде Офросимов трижды отозвался на дебютную книгу Пиотровского «Польнь и звезды», выпущенную в начале 1923 г. «Книгоиздательством писателей в Берлине» (см.: [Ю. О. 1923, 13]; [Р. 1923, 22]; [Ю. Офросимов 1924, 13—14]).

<sup>50</sup> Книгоиздательство «Волга». Berlin W 30, Landshunterstrasse 6. [Каталог]. Berlin, [1924]. Б. паг. См. отзыв обозревателя «Руля» на «Художественные книжки-картинки»: [Дм. 1924, 8].

<sup>51</sup> Оба стихотворения были опубликованы в 1911 г.: «Базар» («Весна Москвой играет...») в № 11 «Сатирикона» (стр. 7) и «Жара» («Солнце палит, солнце пышет...») в № 24 (стр. 6), — а после антологии Чёрного включены в посмертный сборник Потёмкина «Избранные страницы» [Потёмкин 1928, 42—43, 46—47]. Первое стихотворение было также перепечатано под заглавием «Московский базар» в альманахе для детей «Издательства Ольги Дьяковой и Ко.», собранном Николаем Бежанским незадолго до его отъезда в Ригу (см.: [Москва 1926, 44]).

- <sup>52</sup> Стихотворение посвящено «Памяти П. П. Потёмкина», оно «было одним из первых откликов на преждевременную и неожиданную смерть поэта» [Чёрный 1996, 457].
- <sup>53</sup> На этой же газетной полосе было напечатано стихотворение Потёмкина «Татарин» из цикла «Старый Петербург».
- <sup>54</sup> Книга открывалась посвящением: «По воле поэта посвящается его дочери Ирине». Вторую часть «Избранных страниц» составила комедия Потёмкина и С. Полякова «Дон-Жуан — супруг Смерти». Зимой 1927 г. Чёрный выступил на вечере его памяти. «24 февраля, в зале „Комедия“ состоялся вечер, посвященный памяти П. П. Потёмкина, — сообщал корреспондент газеты „Возрождение“. — Собралось много друзей покойного и его товарищей по газетам и журналам. С любовью вспоминали так безвременно ушедшего от нас даровитого поэта и очаровательного человека. Очень яркую характеристику Потёмкина и его таланта дал А. М. Чёрный» [Б. п. 1927, 3].
- <sup>55</sup> Ср. оговорку Р. Янгирова в его ценной публикации венецианских очерков Потёмкина: «Мало что известно, например, о его скитаниях по югу России (Харьков—Киев—Одесса) в 1919—1920 и о последующей жизни на чужбине — в Кишиневе, Бухаресте, Праге, Берлине, Риме и Париже; до сих пор пор не составлена даже библиографическая роспись его публикаций» [Янгиров 2011, 94]. Какая оговорка имеется ввиду?
- <sup>56</sup> Авторами «Сполохов» были и Ю. Офросимов и В. Корвин-Пиотровский. Первый дебютировал на его страницах «Стихотворением» («Тебе бы с легким посошком...») в январском номере (Сполохи. 1922. № 3. С. 2). Стихотворением Пиотровского «Каменная любовь» открывался сентябрьский выпуск (№ 11) журнала [Корвин-Пиотровский 2012, 73—74, 619].
- <sup>57</sup> Офросимов и Пиотровский тем же дуэтом приняли участие в «Веретёныше». В дебютном выпуске журнала были помещены шаржи С. Сегалю на их обоих [Веретёныш 1922, 10, 15]. Ср. замечание Томаса Венцлова: «В журнале „Веретёныш“ (1922) печатался сатирический роман „Заграничные приключения Ивана Сидоровича Башмачкина“, который должны были писать четырнадцать авторов (Корвин-Пиотровскому досталась вторая глава), но это сочинение осталось незавершённым» [Корвин-Пиотровский 2012, 594].
- <sup>58</sup> К этому же циклу относится вариант стихотворения «Lapin agile» («Ты видишь на горе кабак...»), опубликованный в рижской газете «Сегодня» под заглавием «Без слов» («Ты видишь — на пригорке флаг...») [Потёмкин 1922а, 2].
- <sup>59</sup> Ср. в заметке «„Веретено“ в Чехословакии»: «Отделение „Веретена“ в Чехо-Словакии организуется С. К. Маковским, которому и предложено быть представителем содружества. В него входит кружок молодых русских писателей, объединившихся вокруг журнала „Младорусь“.

Из отдельных писателей, проживающих в Праге, в „Веретено“ входят Е. Н. Чириков, И. Д. Сургучев, поэт П. П. Потёмкин и приехавший в Прагу из Парижа Б. А. Лазаревский» [Б. п. 1922е, 16].

- <sup>60</sup> Последний номер «Жар-Птицы» был первым, напечатанным в Париже. «Настоящий — номер 14-ый — журнала „Жар-Птица“ выходит в свет в Париже, — говорилось в преамбуле „От Редакции“. — (До сего времени журнал этот печатался в Берлине, бывшем ранее центром русской эмиграции» [Потёмкин 1926, 33].

- <sup>61</sup> Находится на хранении в Центре русской культуры Амхерст-колледжа (Amherst College Center for Russian Culture. Call No. PG3476.P67 Z4 1924).

## Литература

### Источники

*РГАЛИ* — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

*BAR* — Columbia University Libraries. Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive (New York, USA). [Библиотеки Колумбийского университета. Бахметевский архив (Нью-Йорк)].

*Алексеев 1922a* — А [лексеев] Гл. [Рец.] Литературный альманах «Грани» — Книга I-ая // Сполохи (Берлин). 1922а. № 5 (март). С. 39.

*А. В. 1923* — А. В. [Рец.] // Дни. 1923. № 93. 18 февр. С. 11—12. Рец. на кн.: Новая русская книга. Под ред. Проф. А. С. Яшенко. Издание Ладыжникова. Берлин. № 11—12. 1922 г.

*А. П. Г. 1932* — А. П. Г. О русской детской литературе // Возрождение (Париж). 1932. № 2606, 21 июля. С. 2.

*А. Чёрный 1926* — А. Чёрный Соловьиное сердце: Памяти П. П. Потёмкина // Иллюстрированная Россия. 1926. № 44 (77), 30 окт. С. 8.

*Алексеев 1922b* — Алексеев Г. [Рец.] // Сполохи (Берлин). 1922b. № 5 (март). С. 40. Рец. на кн.: «Цветень» — Сборник для детей, книга первая. Издательство «Грани» Берлин, 1922.

*Б. п. 1919* — [Б. п.] [Рец.] // Жизнь Искусства (Петроград). 1919. № 87. 27 февр. С. 2. Рец. на кн.: Приключения Крокодила Крокодиловича. Поэма для маленьких детей. Стишки Корнея Чуковского. Картинки Ре-Ми. Издательство Петроградского Совета Рабочих и Красноармейских Депутатов. Петроград, 1919. Цена 7 руб.

*Б. п. 1921a* — [Б. п.] Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918 — 1920 гг. // Русская Книга (Берлин). 1921а. № 1. С. 15—35.



- Б. н. 1921b* — [Б. п.] Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918 — 1920 гг. // Русская Книга (Берлин). 1921b. № 2. С. 21—32.
- Б. н. 1921c* — [Б. п.] Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918 — 1921 гг. // Русская Книга (Берлин). 1921c. № 9. С. 23—32.
- Б. н. 1922a* — [Б. п.] Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918 — 1922 гг. // Новая Русская Книга (Берлин). 1922a. № 2. С. 37—45.
- Б. н. 1922b* — [Б. п.] [Рец.] // Воля России. 1922b. № 6. 11 февраля. С. 23. Рец. на кн.: Радуга — Русские поэты для детей — составил Саша Чёрный. Из-во «Слово», Берлин 1922
- Б. н. 1922c* — [Б. п.] [Рец.] // Время (Берлин). 1922c. № 225. 6 ноября. С. 3. Рец. на кн.: Корней Чуковский. «Крокодил». Поэма для малышей. Издание «Эпоха». Петербург—Берлин
- Б. н. 1922d* — [Б. п.] Детские книги. Изд. И. П. Ладыжникова. Берлин. 1923 г. // Руль (Берлин). 1922d. № 635. 31 декабря. С. 15.
- Б. н. 1923a* — [Б. п.] Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов // Новая Русская Книга (Берлин). 1923a. № 3/4. С. 49—52.
- Б. н. 1923b* — [Б. п.] Горошинки // Время (Берлин). 1923b. № 278, 12 нояб. С. 3.
- Б. н. 1924* — [Б. п.] Художественные книги-картинки. «Путешествие Гулливера». Г. Росимов. «Счеты без заботы». Книгоиздательство «Волга». Берлин 1924 г. // Руль (Берлин). 1924. № 1044, 11 мая. С. 8.
- Б. н. 1927* — [Б. п.] В честь П. П. Потёмкина // Возрождение (Париж). 1927. № 636, 28 февр. С. 3.
- Бахрах 1923* — Б[ахра]х А. [Рец.] // Дни (Берлин). 1923. № 156, 6 мая. С. 13. Рец. на кн.: П. П. Потёмкин. Отцветшая герань. То, чего не будет. Изд. 3. И. Гржебина. Берлин. 1923 г. (135 стр.).
- Биншток 1922* — Б[иншто]к Г. [Рец.] // Новая Русская Книга. 1922. № 11/12 [февраль 1923-го]. С. 24. Рец. на кн.: Карл Каутский. Пролетарская революция и ее программа. Авториз[ованный] перев[од] с рукописи И. А. Вилляцера с портр[етом] автора и предисл[овием] его к русск[ому] изд[анию]. Изд[ательство] «Волга». Берлин. 1922 (413 стр.).
- Бобринская 1924* — Бобринская В., Графиня. Детская литература // Русская зарубежная книга. В 2 т. Ч. 1: Библиографические обзоры. Прага: Издание Комитета русской книги и изд-ва Пламя, 1924. С. 110—111. (Труды Комитета русской книги. Вып. 1).
- Ветлугин 1921* — В[етлугин] А. [Рец.] // Общее Дело (Париж). 1921. № 408. 29 августа. С. 3. Рец. на кн.: Гр. Алексей Ник. Толстой: «Необыкновенное Приключение», изд. «Север». Париж 1921 г.

*Вольский 1922* — В[ольский] А. [Гройним А.] [Рец.] // Накануне (Берлин). 1922. № 183. 11 ноября. С. 5. Рец. на кн.: Корней Чуковский. Крокодил. Поэма для маленьких. Изд. «Эпоха», Петерб[ург]—Берл[ин], 1922, стр. 54, рис. Ре-Ми.

*Ванька-встанька 1924* — Ванька-встанька: [о журнале] // Руль (Берлин). 1924. № 1010, 30 марта. С. 7.

*Ванька-встанька 1924a* — Ванька-встанька: [о журнале] Руль (Берлин). 1924. № 1027, 20 апр. С. 8.

*Веретёныш 1922* — [Б. п.] «Веретено в Чехословакии» // Веретёныш: Вестник критической мысли и сатиры (Берлин). 1922. № 1 (август). С. 16.

*Голенищев-Кутузов 1932* — Г[оленищев-]К[утузов] И. Книги для детей // Возрождение (Париж). 1932. № 2522, 28 апр. С. 4.

*Г. Б-къ 1923* — Г. Б-къ [Рец.] // Новая Русская Книга. 1923. № 2. С. 27. Рец. на кн.: Франческо Нитти, б. итальянский министр-президент. Европа без мира. Перевод со второго итальянского издания под ред. Б. Скоморовского. Издательство «Волга». (Без года издания). (235 стр.).

*Гуль 1921* — Гуль Р. «Стихи об утерянном» // Время (Берлин). 1921. № 178, 28 ноября. С. 3.

*Гуль 1923* — Г[уль] Р. [Рец.] // Новая Русская Книга (Берлин). 1923. № 2. С. 18—19. Рец. на кн.: Г. Росимов. Необычайное путешествие Петрушки на луну. — Звериная страна. — Песенки и строчки. — О гноме Клубнике и царевне Пион. Туман. — Цветы в охапке. — Сказки для детей в стихах. С цветными иллюстрациями. Изд. И. П. Ладыжникова. Берлин. 1922

*Гуль 1984* — Гуль Р. «Я унес Россию». Апология эмиграции. Т. I. Россия в Германии. Нью-Йорк: Мост, 1984.

*Дм. 1922* — Дм. [Рец.] // Руль (Берлин). 1922. № 548, 17 сент. С. 11. Рец. на кн.: Корней Чуковский. Крокодил. Поэма для маленьких детей. Рисунки Ре-Ми, изд. «Эпоха», Берлин 1922 г.

*Дм. 1923a* — Дм. [Рец.] // Руль (Берлин). 1923a. № 869, 7 окт. С. 7. Рец. на кн.: Г. Росимов. Горошинки. Стихи для детей. Изд. «Манфред». Берлин 1923 г.

*Дм. 1923b* — Дм. [Рец.] // Руль (Берлин). 1923b. № 917. 9 декабря. С. 8. Рец. на кн.: «Хоровод». Стихи Г. Росимова. Изд. И. П. Ладыжникова. Берлин, 1923 г. «Лизочек». Поэма для детей Г. Росимова. Картины Э. Бесковой. Книгоиздательство «Волга», Берлин, 1923 г.

*Дм. 1924a* — Дм. [Рец.] // Руль (Берлин). 1924a. № 1032. 27 апреля. С. 5. Рец. на кн.: Ванька-Встанька. Ежемесячный журнал для детей под ред[акцией] Мад'а и Г. Росимова. № 1. Берлин.

*Дм. 1924b* — Дм. Художественные книжки-картинки. «Дон-Кихот», «Кот в сапогах». Книгоиздательство «Волга», Берлин // Руль (Берлин). 1924b. № 1084, 29 июня. С. 8.

*Дни 1923* — [Рец.] // Дни. 1923. № 151, 29 апр. С. 13. Рец. на кн.: Новая русская книга. Книга № 2. Издат. Ладыжникова. Берлин, 1923 г.

*Дон-Аминадо 1991* — Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М.: Книга, 1991. (Полка библиофила).

*Е. А. 1923* — Е. А. [Е. Зноско-Боровский?]. [Рец.] // Последние Новости (Париж). 1923. № 1046. 20 сентября. С. 3. Рец. на кн.: П. П. Потёмкин — Отцветшая герань — Изд. З. И. Гржебина Берлин — Петербург — Москва. 1923 года.

*Евреинов 1998* — Евреинов Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / ред. А. Дейча и А. Кашиной-Евреиновой. М.: Искусство, 1998.

*Жизнь Искусства 1919* — Жизнь Искусства. 1919. № 79, 15 февр. С. 2

*Зноско-Боровский 1922* — Зноско-Боровский Евг. Русская книга во Франции // Новая Русская Книга (Берлин). 1922. № 3. С. 22—26.

*И. М. 1921* — И. М. [И. Матусевич?]. [Рец.] // Руль. 1921. № 325, 11 дек. С. 7. Рец. на кн.: Русские поэты для детей. Составил Саша Чёрный. Обложка и рисунки К. Л. Богуславской. 417 стр. Издат[ельство] «Слово», Берлин, [1921].

*Каталог 1924* — Каталог книг, вышедших вне России по июнь 1924 / [сост. М. Кадиш и В. Гольденберг]. Берлин: Издание Союза русских издателей и книгопродавцев в Германии, 1924.

*Кондаков 1924* — Кондаков С. Русская зарубежная книга. Труды комитета русской книги. Вып. 1 Издание комитета Русской Книги. Изд-во Пламя. Прага. 1924 г. 142 и 162 стр. // Руль (Берлин). 1924. № 1072, 15 июня. С. 8.

*Корвин-Пиотровский 1969* — Корвин-Пиотровский В. Поздний гость. Стихи, поэмы, драматические поэмы: в 2 т. Т. II. Вашингтон: Victor Kamkin, Inc., 1969.

*Куприн 1921* — Куприн А. Библиография. Саша Чёрный. Детский остров. Берлинское кн[издатель]ство «Слово» 1920. (Цена не проставлена. Издание не дешёвое) // Общее Дело. La cause commune (Париж). 1921. № 297, 9 мая. С. 2.

*Левенсон 1922* — [Левенсон А.] Письмо в редакцию // Накануне (Берлин). 1922. № 117, 26 августа. С. 7.

*Москва 1926* — Москва: литературно-художественный альманах / под ред. Н. Г. Бережанского. Берлин: Дьякова, 1926.

*Н. В. 1920* — Библиография Н. В. // Руль (Берлин). 1920. № 34. 25 (12) декабря. С. 5. Рец. на кн.: Саша Чёрный: Детский остров. С рисунками Бориса Григорьева. Изд. «Слово». Берлин. 1921. 158 стр. Цена в переплете 60 марок.

*Нитти 1922* — [Рецензия] // Новая Русская Книга. 1922. № 9. С. 150. Рец. на кн.: Нитти, Франческо. Европа без мира. Изд. «Волга». Берлин. 1922.

*Нуар 1924* — Н[уар] Ж. Библиография // Время (Берлин). 1924. № 296, 24 марта. С. 3. Рец. на кн.: Г. Росимов. «Горошинки». «Лизочек». «В царстве игрушек».

*Офросимов 1924* — Офросимов Ю. [Рец.] // Руль (Берлин). 1924. № 1211, 26 нояб. С. 5. Рец. на кн.: Вл. Пиотровский. «Каменная любовь». «Волга». Берлин. 1925.

*Павлов 1925* — Павлов А. [Рец.] // Русская школа за рубежом (Прага). 1925. № 13—14. С. 149—151. Рец. на кн.: Вильгельм Расмуссен. Общественная школа. Авториз. пер. И. А. Вияцера с датского оригинала дополн. и переработ. для русского изд. Книгоиздательство Волга. Берлин, 1925 г.

*Потёмкин 1922a* — Потёмкин [П.] Без слов // Сегодня (Рига). 1922a. № 225, 6 окт. С. 2.

*Потёмкин 1922b* — Потёмкин П. По снегу бубенцы... // Сполохи (Берлин). 1922b. № 12 (октябрь). С. 2.

*Потёмкин 1922c* — Потёмкин П. Будущее — в языке // Веретёныш: Вестник критической мысли и сатиры (Берлин). 1922c. № 3 (ноябрь). С. 4.

*Потёмкин 1922d* — Потёмкин П. Париж (Стихи) // Веретёныш: Вестник критической мысли и сатиры (Берлин). 1922d. № 3 (ноябрь). С. 9.

*Потёмкин 1926* — Потёмкин П. Автомат, или чудеса, случившиеся в Старой Праге в 183... году // Жар-Птица (Париж—Берлин). 1926. № 14. С. 33—39.

*Потёмкин 1928* — Потёмкин П. П. Избранные страницы. Дон Жуан — супруг смерти. Париж: Таир, 1928.

*P. 1923* — Р. [Рец.] // Новая Русская Книга. 1923. № 2. С. 22. Рец. на кн.: Вл. Пиотровский. Польша и звезды. Стихи. Книгоизд. Писателей в Берлине. Берлин, 1923 (67 стр.).

*Русская зарубежная 1924* — Русская зарубежная книга: в 2 т. Ч. 2: Библиографический указатель 1918 — 1924 гг. / под ред. С. Постникова. Прага: Издание Комитета русской книги и изд-ва Пламя, 1924. (Труды Комитета русской книги. Вып. 1).

*Русская книга 1924* — Русская книга за границей. № 1. [Берлин]: Издательство «Москва», 1924.

*Сирин 1924* — Сирин В. [В. Набоков]. [Рец.] // Руль (Берлин). 1924. № 1010, 30 марта. С. 7. Рец. на кн.: Волшебный соловей. Сказка Рихарда Деммеля. Перевел Саша Чёрный. Иллюстрации И. Глейтсмана, Книгоизд. «Волга».

*Станкевич 1922* — Станкевич В. [Рец.] // Новая Русская Книга (Берлин). 1922. № 1. С. 23. Г. Росимов. «Стихи об утерянном». Берлин. 1921. Изд-во И. П. Ладыжникова.

Х. А. 1922 — Х. А. [Рец.] // Накануне (Берлин). 1922. № 215. 20 декабря. С. 4. Рец. на кн.: Ёлочка. Сборник рассказов. Под редакцией А. И. Белокопытова. Рисунки художника С. В. Животовского. Изд. детских книг «Ёлочка», Вюнсдорф, 1922 г.

Чёрный 1921 — Чёрный А. Искусство // Жар-Птица (Берлин—Париж). 1921. № 1 (август). С. 6.

Чёрный 1926 — Чёрный С. Русский палисадник (о стихах П. Потёмкина) // Последние Новости. 1926. № 2073, 25 нояб. С. 3.

Чёрный 1928 — Чёрный С. Путь поэта // Потёмкин П. Избранные страницы. Париж: Таир, 1928. С. 5—9.

Шапорина 2011 — Шапорина Л. Дневник / под ред. В. Петровой и В. Сажина: В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Ю. О. 1923 — Ю. О. [Рец.] // Руль. 1923. № 694, 11 марта. С. 13. Рец. на кн.: Вл. Пиотровский «Полынь и звезды». К-во писателей в Берлине. 1923.

Ю. Офросимов 1924 — Ю. Офросимов [Рец.] // Русская книга за границей. 1924. № 1. С. 13—14. Рец. на кн.: Вл. Пиотровский. «Полынь и звезды», К-во писателей в Берлине, 1923 г. «Святогор — скит», поэмы, К-во «Манфред», Берлин 1923 г.).

Яблоновский 1927 — Яблоновский А. «Живая Азбука» // Возрождение (Париж). 1927. № 632. 24 февр. С. 3.

Яценко 1921 — Яценко А. Русская книга после октябрьского переворота // Русская Книга (Берлин). 1921. № 1. С. 2—7.

—в 1922 — —в. Книжки-картинки для детей // Руль (Берлин). 1922. № 530, 27 августа. С. 11.

—ий 1923 — —ий [Вершовский А.?). Детская литература в эмиграции // Время (Берлин). 1923. № 283, 24 дек. С. 3.

Z 1924 — Z. Детские книги. «Сон профессора Петрашкина». Стихи Саши Чёрного. Рисунки В. Мозалевской. «Веселые безделки». Стихи Г. Росимова и В. Пиотровского. «Чудесный Шоколад». Рисунки В. Мозалевской. Берлин. 1924 // Накануне (Берлин). 1924. № 34 (551). 10 февр. С. 8.

### *Исследования*

Алексеев 1993 — Литература русского зарубежья: книги, 1917—1940: материалы к библиогр. / сост. А. Д. Алексеев; отв. ред. К. Д. Муратова. СПб.: Наука, 1993.

Белобровцева 2011 — Белобровцева И. «Вами забытый и Вас любящий А. Ветлугин»: Письма А. Ветлугина Дон-Аминадо // Работа и служба: Сборник памяти Рашита Янгирова / сост. Я. Левченко. СПб.: Свое издательство, 2011. С. 205—231.

*Берман 1999* — Берман Д. Корней Иванович Чуковский: Биобиблиографический указатель. М.: Русское библиографическое общество, 1999. (Academia Rossica. 5).

*Блюм 1994* — Блюм А. За кулисами «Министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917—1929. СПб.: Академический проект, 1994.

*Брызгалова 2012* — Брызгалова Е. «Легкий поэт с нелегкой судьбой...» // Русская литература. 2012. № 1. С. 233—235.

*Димяненко 2015* — Димяненко А. Особенности издания детской книги русского зарубежья в 1920—1940-е гг. // Детские чтения. 2015. № 2 (8). С. 95—104.

*Корвин-Пиотровский 2012* — Корвин-Пиотровский В. Поздний гость. Стихотворения и поэмы / под ред. Т. Венцлова. М.: Водолей, 2012. (Серебряный век. Паралипоменон).

*Лоцилов 2012* — Лоцилов И. Детская поэма Петра Потёмкина «Боба Сквозняков в деревне» // Детские чтения. 2012. № 2 (2). С. 146—162.

*Письма Толстого 2016* — Письма А. Н. Толстого Дону Аминадо (А. П. Шполянскому) / публ. Н. Желтовой // Филологическая регионалистика (Тамбов). 2016. № 3. С. 50—56.

*Письма Тэффи 2016* — Письма Н. А. Тэффи Дону Аминадо (А. П. Шполянскому) / Публ. Н. Желтовой // Филологическая регионалистика (Тамбов). 2016. № 2. С. 60—64.

*Письма Чёрного 2015* — Письма Саши Чёрного к Дону Аминадо (А. П. Шполянскому) / Публ. Н. Желтовой, Е. Орловой, Н. Егоровой // Филологическая регионалистика (Тамбов). 2015. № 3—4. С. 78—82.

*Тименчик 2011* — Тименчик Р. Белое пятно в биографии Петра Потёмкина // Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies (Unisa). 2011. Vol. 17, No. 1. Pp. 1—14.

*Устинов 2016* — Устинов А. Биография как сюжет: «Американская мечта» А. Ветлугина // Сюжетология и сюжетография (Новосибирск). 2016. № 2. С. 224—239.

*Устинов 2019* — Устинов А. «Свинопас» Добужинского и книгоиздание русского Берлина // Детские чтения. 2019. № 2 (16). С. 296—319.

*Чёрный 1996* — Чёрный С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917—1932 / под ред. А. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996.

*Шруба 2018* — Шруба М. Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917—1945). М.: Новое литературное обозрение, 2018.

*Янгиров 2004* — Янгиров Р. Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х (По новым материалам) // Диаспора: Новые материалы. Т. VI. СПб.: Athenaeum-Феникс, 2004. С. 525—590.

*Янгиров 2007* — Янгиров Р. «Рабы немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920—1930-е годы. М.: Русский путь, 2007.

*Янгиров 2011* — Янгиров Р. «E viva Casanova!» О венецианских очерках Петра Потёмкина // *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies* (Unisa). 2011. Vol 17, No. 1. Pp. 93—124.

*Kratz 1987* — Kratz G. Russische Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg // Beyer Th. R.; Kratz G.; Werner X. Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg. Berlin: Verlag Arno Spitz, 1987. S. 39—150. (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Veröffentlichungen der Osteuropa-Abteilung. Bd. 7).

*Kratz 1999* — Kratz G. Russische Verlage und Druckereien in Berlin 1918—1941 // *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918 — 1941* / hrsg. von Karl Schlögel u. a. Berlin: Akademie Verl., 1999. S. 501—569.

*Preindl 2016* — Preindl N. Russische Kinderliteratur im europäischen Exil der Zwischenkriegszeit. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2016.

## References

*Alekseev 1993* — Alekseev, A. (1993). Literatura russkogo zarubezh'ya. Knigi 1917—1940. Materialy k bibliografii [Russian Émigré Literature. Books 1917—1940. Materials for a Bibliography]. SPb.: Nauka.

*Belobrovtsseva 2011* — Belobrovtsseva, I. (2011). “Vami zabytyy i Vas lyubiyashchiy A. Vetlugin”: Pis'ma A. Vetlugina Don-Aminado [“Forgotten by you, but loving you A. Vetlugin.” A. Vetlugin's Letters to Don-Aminado]. In Ya. Levchenko (Comp.), *Rabota i sluzhba: Sbornik pamyati Rashita Yangirova* [Work and Duty: In Memory of Rashit Yangirov] (pp. 205—231). Saint Petersburg.

*Berman 1999* — Berman, D. (1999). Korney Ivanovich Chukovskiy: Bibliograficheskiy ukazatel' [Korney Ivanovich Chukovskiy: A Bibliography]. (Academia Rossica. 5). Moscow.

*Blyum 1994* — Blyum, A. (1994). Za kulisami “Ministerstva pravdy”. Taynaya istoriya sovetskoy tsenzury. 1917—1929 [Behind the Scenes of “The Ministry of Truth.” A Secret History of the Soviet Censorship. 1917—1929]. Saint Petersburg.

*Bryzgalova 2012* — Bryzgalova, E. (2012). “Legkiy poet s nelegkoy sud'boy...” [“An easy poet with an uneasy fate...”]. *Russkaya literatura*, 1, 233—235.

*Chernyy 1996* — A. Ivanov (Ed.). Chernyy S. *Sobr. soch.: V 5 tt. T. 2* [Collected Works in 5 Volumes. Vol. 2]. Moscow.

*Dimianenko 2015* — Dimianenko, A. (2015). Osobennosti izdaniya detskoy knigi russkogo zarubezh'ya v 1920—1940-e gg. [Peculiarities of Russian Émigré

Children's Book Publishing in 1920s through 1940s]. *Detskie chteniya*, 2, 95—104.

*Korvin-Piotrovskiy 2012* — Korvin-Piotrovskiy, V. (2012). *Pozdnyy gost'. Stikhotvoreniya i poemys* [A Late Visitor. Poems] T. Ventslova (Ed.). Moscow.

*Kratz 1987* — Kratz, G. (1987). Russische Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg. In Thomas R. Beyer, G. Kratz, X. Werner (Eds.), *Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg* (S. 39—150). Berlin.

*Kratz 1999* — Kratz, G. (1999). Russische Verlage und Druckereien in Berlin 1918—1941. In Karl Schlögel u. a. (Hrsgb.). *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918 — 1941* (S. 501—569). Berlin.

*Loshchilov 2012* — Loshchilov, I. (2012). *Detskaya poema Petra Potemkina „Boba Skvoznyakov v derevne“* [Piotr Potemkin's Poem for Children „Boba Skvozniakov in the Countryside“]. *Detskie chteniya*, 2, 146—162.

*Pis'ma Tolstogo 2016* — N. Zheltova (Publ.). *Pis'ma A. N. Tolstogo Donu Aminado* (A. P. Shpolyanskomu) [Aleksey Tolstoy's Letters to Don-Aminado (A. P. Shpolyansky)]. *Filologicheskaya regionalistika* (Tambov), 3, 50—56.

*Pis'ma Teffi 2016* — N. Zheltova (Publ.). *Pis'ma N. A. Teffi Donu Aminado* (A. P. Shpolyanskomu) [Aleksey Tolstoy's Letters to Don-Aminado (A. P. Shpolyansky)]. *Filologicheskaya regionalistika* (Tambov), 2, 60—64.

*Pis'ma Chernogo 2015* — N. Zheltova, E. Orlova, N. Egorova (Publ.). *Pis'ma Sasha Chernogo k Donu Aminado* (A. P. Shpolyanskomu) [Sasha Cherny's Letters to Don-Aminado (A. P. Shpolyansky)]. *Filologicheskaya regionalistika* (Tambov), 3—4, 78—82.

*Timenchik 2011* — Timenchik, R. (2011). *Beloe pyatno v biografii Petra Potemkina* [A Blind-Spot in Piotr Potemkin's Biography]. *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies* (Unisa), 1, 1—14.

*Ustinov 2016* — Ustinov, A. (2016). *Biografiya kak syuzhet: „Amerikanskaya mehta“* A. Vetlugina [Biography as a Narrative: A. Vetlugin's „American Dream“]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya* (Novosibirsk), 2, 224—239.

*Ustinov 2019* — Ustinov, A. (2019). „Svinopas“ Dobuzhinskogo i knigoizdanie russkogo Berlina [Dobuzhinsky's „A Swine-Herd“ and the Book Publishing of „Russian Berlin“]. *Detskie chteniya*, 2, 296—319.

*Preindl 2016* — Preindl, N. (2016). *Russische Kinderliteratur im europäischen Exil der Zwischenkriegszeit*. Vienna (Russian Culture in Europe, Vol. 11.).

*Schruba 2018* — Schruba, M. (2018). *Slovar' psevdonimov russkogo zarubezh'ya v Evrope (1917 — 1945)* [A Dictionary of Russian Émigré Pen-Names. Europe (1917 — 1945)]. Moscow.

*Yangirov 2004* — Yangirov, R. (2004). *Iz istorii russkoy zarubezhnoy pechati i knigoizdatel'stva 1920-kh (Po novym materialam)* [Towards the History of Russian Émigré Press and Publishing of the 1920s (New Materials)]. In *Diaspora:*



Novye materialy [Diaspora. New Materials]. Vol. VI (pp. 525—590). Saint Petersburg.

*Yangirov 2007* — Yangirov, R. (2007). „Raby nemogo“: Oчерki istoricheskogo byta russkikh kinematografistov za rubezhom. 1920—1930-e gody [„Slaves of Silent Movies.“ Essays in the History of Everyday Life of Russian Film-makers Abroad. 1920s and 1930s]. Moscow.

*Yangirov 2011* — Yangirov, R. (2011). ‘E viva Casanova!’ O venetsianskikh ocherkakh Petra Potemkina [‘E viva Casanova!’ On Piotr Potemkin’s Venetian Essays]. Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies (Unisa), 1, 93—124.

*Andrei Ustinov*

The “Aquilon” Books & Publishing;

#### PIOTR POTIOMKIN’S “GREEN HAT” AND RUSSIAN ÉMIGRÉ CHILDREN’S LITERATURE

The essay reconstructs history of the 1924 publication of Piotr Potiomkin’s (1886—1926) poem for children *Green Hat* in a wider context of the Russian émigré literary culture. A well-known writer before the revolution, the author of two books of poetry *Funny Love* and *Geranium*, Potiomkin found himself after emigrating to Chishinau and further to Prague, on the periphery of the Russian Diaspora. In 1922 he slowly started to publish his works in the periodicals of “Russian Berlin.” Sasha Chiorny, his friend from the era of the *Satyricon* magazine, included two of Potiomkin’s poems in the *Rainbow*, the first children’s anthology which Chiorny edited for the *Slovo* publishing house. By that time Chiorny occupied a leading position in the émigré children’s literature. He began to invite Potiomkin’s participation in the publishing enterprises of “Russian Berlin,” and recommended the poet to the *Volga* publishing house as a potentially valuable author. Potiomkin was one of the creators of the genre of “a poem for children” in pre-revolutionary children’s literature—in 1912 the magazine *Galchionok* published his “story in verse” *Boba Skvozniakov in the Country*. Therefore, Potiomkin offered the *Volga* to publish another “poem for children” *Green Hat*. As a book designer he invited Hans Fronius (1903—1988) who at the time was a student at the Kunstakademie in Vienna. Later Fronius became the first illustrator of the literary works of Franz Kafka.

**Keywords:** Russian émigré children’s literature, Russian émigré publishing houses, Russian illustrated publications for children, history of rare books, Russian Berlin, Piotr Potemkin, Hans Fronius, Sasha Chiorny, Don-Aminado, Franz Kafka

*Дмитрий Фомин*

**«КАРТИНОЧКИ ДЛЯ УТЕШЕНЬЯ»:  
ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СБОРНИКОВ  
ЗАГАДОК СОВЕТСКИХ ПОЭТОВ  
1920—30-Х ГГ.**

В статье рассматриваются авторские сборники поэтических загадок, выпущенные на территории СССР на русском языке в период 1920-х — первой половины 1930-х гг., выявляются и оцениваются характерные особенности их графического оформления. Для анализа этого круга источников используются главным образом книговедческие, а также искусствоведческие, филологические, источниковедческие методы. Исследование проводилось на материале фондов Российской государственной библиотеки. Авторы загадок, как правило, работали в русле фольклорной традиции, иллюстраторы же в большинстве своем игнорировали опыт предшественников. Часто художники спешили подсказать читателю ответ, лишая ребенка возможности найти его самостоятельно. В результате увлекательные упражнения для «гимнастики ума» превращались в банальный альбом наглядных пособий, в котором изображения предметов зачем-то сопровождались их иносказательным рифмованным описанием. Особое внимание уделяется в статье работам художников, сумевших избежать этой ошибки, изобретательно использовать игровой потенциал, заложенный в жанре загадки. В их числе можно назвать Б. М. Кустодиева, В. М. Конашевича, Н. А. Ушакову, Л. В. Попову, М. М. Синякову, П. В. Вильямса, Е. Г. Дорфман, Б. Ф. Татаринова, Л. А. Юдина, Н. В. Гегелло, Т. Н. Глебову.

*Ключевые слова:* Сборник загадок, детская книга 1920–30-х гг., детская литература, фольклорная традиция, книжная графика, иллюстрация, обложка

---

*Дмитрий Владимирович Фомин*

Российская государственная библиотека,

НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской

Академии художеств,

Москва

dfomin13@yandex.ru

В древности загадка была напрямую связана с магическими ритуалами, наделена сакральным смыслом; «люди предпочитали иносказательно называть предметы обихода, явления окружающего мира и т. п., пытаясь таким образом обезопасить себя от сглаза, обмануть нечистую силу» [Ананьева 2015, 59]. От правильного решения «загадочного вопроса» могла зависеть судьба человека, войска, города, целого народа. Новое время десакрализовало этот жанр, отправило его на задворки культуры, прописало по ведомству «невинного разделения праздного времени», а потом и вовсе низвело до уровня детской забавы. Как отмечал в конце XIX столетия педагог и литератор И. П. Деркачев, «загадки потеряли первоначальное значение и предоставлены теперь исключительно детям, как существам, только что открывающим глаза на окружающий мир» [Нар. загадки 1891, 3]. И тем не менее загадка продолжала и продолжает оставаться «излюбленным хранилищем народного сознания, ...свидетельством накопленного веками мировоззрения» [Николаева 1994, 147], не утрачивает свою уникальную способность «изодрать юные мысли неприметным образом», ведь «образная система загадки позволяет ей приспосабливаться в языковом плане к условиям иной реальности» [Насыбулина 2008, 157].

В данной статье будут рассматриваться наиболее показательные авторские книги поэтических загадок, опубликованные в СССР в период 1920-х — первой половины 1930-х гг. Речь пойдет прежде всего о книжной форме бытования одного из популярных жанров детской литературы, об особенностях графического оформления этих книг, о том, как их зрительный ряд интерпретировал текст и взаимодействовал с ним, в какой степени рисунки помогали (или мешали) читателю найти правильные ответы на вопросы поэта.

В дореволюционной издательской практике сложились определенные традиции оформления сборников загадок. Если самая первая русская книга такого рода, адресованная детям (1794) еще могла обойтись без иллюстрационного материала, то в XIX в. графическая составляющая стала занимать в публикациях энигматических текстов все более заметное место. На рубеже XIX—XX вв. некоторые сборники предварялись рифмованным напутствием ребенку; составитель предлагал читателю прочитать загадку, как следует подумать над ней и не расстраиваться, если разгадка не приходит в голову: «Тут картиночки тебе / Есть для утешенья: / Между ними ты найдешь / Верное решенье» [Загадки... 191?, 1]. В то же время педагоги, литераторы, издатели, художники прекрасно понимали, насколько важно для маленького читателя найти правильный

ответ самостоятельно. Ведь решение загадки «требует напряжения умственной деятельности, усиленного соображения, находчивости, ловкости и проворства, <...> все это вместе составляет прекрасную гимнастику для ума, и потому содействует к изощрению силы мышления» (курсив мой – Д. Ф.) [Илл. сфинкс 1858, 1].

Следовательно, подсказки не должны быть слишком навязчивыми. В сущности, они нужны лишь для того, чтобы читатель убедился в правильности своей версии ответа или понял смысл загадок особенно сложных. Поэтому в изданиях XIX — начала XX вв. было опробовано несколько наивных, и все же действенных способов временного утаивания искомой разгадки. Если вербальный ответ помещался рядом с вопросом, то каким-то образом шифровался: печатался вверх ногами или в зеркальном отображении, отсылался в самый конец книги. Чтобы увидеть разгадку визуальную, нужно было хотя бы перевернуть страницу или выбрать из нескольких изображений наиболее приемлемый вариант.

Эти и подобные им приемы сохранения интриги перекочевали и в советские сборники загадок, однако использовались уже не столь часто. В период 1920–30-х гг. изобразительные подсказки, не оставлявшие читателю времени на раздумья, лишавшие его радости сотворчества, стали скорее правилом, чем исключением. Правда, книги эти в большинстве своем предназначались дошкольникам, и потому существовала вероятность, что сначала они попадут в руки взрослых, а те сумеют правильно ими распорядиться: сначала прочитают ребенку загадку и дадут ему шанс разгадать ее, и лишь потом огласят верное решение или покажут «утешительную картинку». И все же повальное пристрастие советских оформителей к преждевременным, избыточно-подробным и однозначным визуальным разгадкам, зачастую лишавшим авторский замысел всякого смысла, превращавшим тренировку образно-ассоциативного мышления ребенка в странную игру в поддавки, с трудом поддается логическому объяснению. Скорее всего, иллюстраторы сборников загадок 1920–30-х гг. просто понимали свою задачу иначе, чем их предшественники, считали, что обстоятельное знакомство с героем загадки важнее, чем процесс его опознания, что рисунок может рассказать о нем больше и лучше, чем текст, что игровой потенциал книги можно легко принести в жертву ее познавательной функции.

Чтобы разобраться в том, насколько состоятельными были эти установки, пора перейти к рассмотрению конкретных примеров. Разумеется, в первую очередь нас будут интересовать работы

мастеров, которые сумели «...с одной стороны, не зашифровать чрезмерно загадки, с другой — сохранить... элемент неожиданности, необычности, без которой загадка становится пресной» [Бегак 1935, 23–24]. Малому жанру детской литературы соответствовали и «малые формы» полиграфической репрезентации: сборники загадок, за редкими исключениями, представляли собой издания очень небольшого объема (как правило, 12, гораздо реже — 16 страниц) и камерного, карманного формата (10×12, 11×8, 12×15, 20×15 см. и т. п.).

Стоит начать наш обзор с книг классиков детской литературы С. Я. Маршака и К. И. Чуковского, чьи загадки пользовались большой популярностью, неоднократно переиздавались. Мне уже приходилось рассматривать сборник С. Я. Маршака «Семь чудес» (в первой редакции — «Чудеса») и три версии его графического прочтения [Фомин 2018], поэтому здесь охарактеризую их лишь очень кратко. Намерение поэта познакомить ребенка с бытовыми и техническими реалиями 1920-х гг., прославить дары цивилизации (от поезда до спичечного коробка) существенно корректировалось художниками. Каждая изобразительная интерпретация обогащала текст важными смысловыми нюансами, а в каком-то смысле даже меняла жанр книги.

Иллюстратора первого издания сборника (1925) Б. М. Кустодиева в гораздо большей степени занимали не вещи и машины, воспетые поэтом, а их владельцы и пользователи. Он изображал не внешний вид трамвая, а его переполненное колоритными типажам внутри, не печатную машинку, а упитанную машинистку, не почтовый ящик, а робкого отправителя письма. Конечно, предметы, о которых шла речь в тексте, присутствовали на рисунках, но отступали на второй план под напором более интересных мастеру одушевленных персонажей; главными героями книги становились люди, которым служат чудеса техники. Загадки давали великому бытописателю повод сочинять собственные истории, вести яркое и подробное повествование, параллельное тексту.

Зрительный ряд сборника очень четко и логично организован: как правило, на левой стороне разворота дается исчерпывающий визуальный ответ на ранее поставленный вопрос, материализуется и обрастает множеством любопытных подробностей отгадка. А на правой странице текст следующей поэтической миниатюры сопровождается ироничным графическим комментарием. Иногда эти рисунки дают читателю довольно вынятные подсказки, иногда направляют его по ложному следу. Но в любом случае крайне инте-

ресны попытки Кустодиева изобразить «интерпретационное поле» каждой загадки, ассоциации и смутные предположения, роящиеся в воображении человека, ее разгадывающего. Эксцентричная недосказанность этих графических реплик удачно разбавляет несколько избыточную подробность реалистических отгадок.

Совершенно иную трактовку текста Маршака предложил М. М. Цехановский, оформивший второе издание сборника (1926) в стилистике, близкой к конструктивизму. Иллюстратор изгнал из книги людей. «Даже тех, кого необходимо было изобразить по сюжету... художник превратил в детали рекламных плакатов, чтобы единственными героями... остались вещи» [Герчук 1986, 28]. Благодаря оформителю «Семь чудес» стали похожи на производственную книгу, с ее страниц атрибуты «нового быта» демонстрировали свою самодостаточность и функциональную безупречность. Несколько суховатая, почти чертежная манера их изображения оживлялась выразительными фактурными эффектами, натуралистически точным, похожим на коллажные вкрапления воспроизведением этикеток, рекламных проспектов, газетных листов. Не ограничиваясь «портретированием» вещи, художник стремился предельно наглядно продемонстрировать ребенку ее структуру, предназначение, принцип действия.

В цветных ксилографиях В. А. Фаворского, созданных в 1929 г., но опубликованных гораздо позже, сюжеты стихов обретают эпический размах, вписываются в строго упорядоченную, иерархическую картину мироздания. Предметы снова подчиняются человеку, включаются в контекст повседневной жизни, однако перед нами — не бытовые зарисовки, а скорее философские притчи. Центральные образы наделяются символическим смыслом, воплощают в себе природные стихии. Иллюстратор пытается познакомить читателя не столько с конкретными вещами и персонажами, сколько с окружающим миром в целом, строит его доступную детскому восприятию модель, руководствуясь законами логики и гармонии. Вместе с тем мастеру вовсе не чужды свежесть и непосредственность мирозерцания ребенка. Очень по-детски трактуется, скажем, море с плавающими в нем китами и парусниками, уместившееся на развороте обложки и задающее всему повествованию планетарный масштаб. В сцене чаепития художник изображает себя и собственную семью, таким образом, иллюстратор превращается в одного из героев книги.

Одновременно с «Чудесами», в 1925 г. издательство «Радуга» выпустило другую подборку загадок Маршака (также посвященных

главным образом бытовым предметам) с рисунками К. С. Петрова-Водкина. Вряд ли этот графический цикл можно отнести к числу бесспорных удач великого художника. По-настоящему выразительна здесь лишь обложка, на которой босой мальчик в кепке держит в руках вывеску с заглавием «Загадки» и фамилией автора. Зрительный ряд сборника однообразен: на каждой странице небрежные рисунки пером, без обиняков раскрывающие смысл стихов, заключены в тяжеловесные рамки с желтыми шестиконечными звездами на голубом фоне. Сама идея вплести изобразительные комментарии к тексту в орнаментальную канву была плодотворной, но ее далекое от совершенства воплощение не вдохновило других иллюстраторов загадок.

Ряд стихов из этой книги вошел в состав небольших сборников «Синие загадки — красные разгадки» и «Ящик-рассказчик», выпущенных в 1928 г. в оригинальном оформлении Е. Г. Дорфман и Б. Ф. Татаринова. Иллюстрации на первый взгляд кажутся беспорядочным нагромождением линий и пятен, ведь на каждом развороте один, красный рисунок напечатан поверх другого, синего. Чтобы «расколдовать» эти загадочные картинки, надо использовать приложенные к книге листы прозрачной цветной бумаги. Когда страница накрывается синим листом, синий рисунок сливается с фоном, зато становится отчетливо виден красный, и наоборот. Таким образом, любознательный читатель может увидеть сначала иллюстрацию к загадке, а потом — разгадку. Подобный метод интерпретации текста, сохранения интриги надо признать весьма остроумным, притягательным для пытливого детского ума.

Этот же набор текстов, завоевавших широкую популярность, неоднократно переиздавался в 1930-х гг. в разных редакциях и графических трактовках (объединяет их лишь принцип подачи материала: пронумерованные изобразительные отгадки группируются на последней странице, а их словесные расшифровки отсутствуют). Например, энергичные и лаконичные цветные литографии В. И. Ивановой к сборнику «Загадки Маршака» (1930) — это почти всегда бытовые зарисовки. Рисунки содержат в себе внятные подсказки читателю, и все же художница старается не выводить на сцену «главных героев», не выдавать их с головой. Так, вместо пилы показаны ее отдельные сломанные зубья и надпиленный ствол дерева, вместо мяча — фигуры футболистов. Неожиданные вольности почти сюрреалистического характера Иванова позволяет себе лишь на обложке (опрокинутые настенные часы скрещиваются с водопроводным краном, зеленый вопросительный знак сбивает

с ног человека) и при изображении очков (она буквально понимает строки «...две оглобли за ушами, / на глазах по колесу...»).

Иллюстрации В. П. Ахметьева к одноименному сборнику (1931) (Рис. 1) близки к работе Ивановой по выбору сюжетов и методу их прочтения, но выполнены в совсем другой, примитивистской манере. Они похожи на аппликации: художник работает большими, яркими цветовыми пятнами, не признает мелких деталей и полутонов, создает образы схематичные, зато наделенные гротескной характерностью. Его минималистские композиции, при всей их кажущейся безыскусности, крепко построены и четко сбалансированы. На их фоне особенно заметны тонкость, изысканность, подробность силуэтных иллюстраций Л. А. Юдина к книге «Загадки» (1935). Как и во многих станковых работах мастера, в них ощущается «непостижимая странность самых обычных вещей». Вырезание из бумаги забавных фигурок людей и животных было традицией в семье Юдиных; художник довел это искусство до виртуозного совершенства, часто и успешно использовал его в книжной и журнальной графике. Но именно в сборнике загадок специфически выразительные возможности силуэта, сохраняющего в тайне множество важных деталей, оказались как нельзя кстати. Хотя график никогда не скрывал своей принадлежности к лагерю авангардистов, сама фактура силуэтного изображения неизбежно ассоциируется с искусством другой, более затейливой и галантной эпохи.

Друг, соратник и в известном смысле соперник С. Я. Маршака К. И. Чуковский вспоминал в конце жизни: «В старые годы, где бы я ни был — в трамвае, в очереди за хлебом, в приемной зубного врача, — я, чтобы не тратилось попусту время, сочинял загадки для детей. Это спасало меня от умственной праздности» [Чуковский 2012, 379]. Каждая поэтическая миниатюра Корнея Ивановича — это увлекательная игра с читателем, с языком, со значением и звучанием слов, причем правила ее могут неожиданно меняться.

В сборник «Загадки и отгадки» (1929) с рисунками В. М. Конашевича вошло всего четыре стихотворения; отгадки напечатаны на задней стороне обложки, но рисунки делают их совершенно излишними. Изысканные, занимательные иллюстрации созвучны немногословной динамике текста, но разъясняют его, пожалуй, чересчур буквально и поспешно. Скажем, перед первой, самой длинной загадкой художник помещает таблицу действующих лиц, наглядно разъясняет ребенку, что одна нога — это окорок, две — мальчик, три — табуретка, а четыре — собака. Изоб-





Рис. 1. В. П. Ахметьев. Иллюстрация к книге «Загадки Маршака». 1931

разительный ответ даже не сопутствует загадке, а предшествует ей. Столь же прямолинейны рисунки к стихам про сито и сосульку. Несколько интереснее решен последний разворот с загадкой о солнечном луче: композиция не исчерпывается изображением искомого «героя». Полоска света пересекает страницы по диагонали, но внимание зрителя привлекают прежде всего упитанный конь-тяжеловоз и цирковой атлет, бессильные сдвинуть с места невесомый луч.

В следующем 1930 г. Госиздат выпустил сборник Чуковского «Новые загадки» (Рис. 2) с иллюстрациями М. М. Синяковой: преобладают здесь завуалированные описания технических реалий современной жизни, но есть и стихи, посвященные простейшим бытовым вещам или животным. Плотны скомпонованные, насыщенные яркими локальными цветами, иллюстрации Синяковой напоминают аппликации из цветной бумаги. Фигуры и предметы трактуются очень обобщенно, почти силуэтно, их формы сводятся к простейшим геометрическим составляющим. Часто художница, по примеру П. Мондриана, расчленяет плоскость страницы на несколько разноцветных прямоугольников, как бы обозначая границы раз-



Рис. 2. М. М. Сияякова. Разворот из книги К. И. Чуковского «Новые загадки». 1930

ных смысловых полей, сортирует персонажей и раскладывает их по этим ячейкам. У Чуковского, как отмечает Т. В. Струкова, уподобление предметов, «„замещение“ художественного образа его условным наименованием становится предпосылкой для... языковой игры со смыслом...» [Струкова 2017, 162]. Сияякова, в отличие от большинства иллюстраторов загадок, не ограничивается визуализацией верного ответа, она строит композицию каждой страницы на столкновении, сопоставлении двух образов: замещающего и замещаемого, героя и его метафорического двойника. Читатель получает возможность сравнить их, задуматься о том, в чем заключается сходство (не всегда внешнее, лежащие на поверхности), скажем, между орлами и бипланами, конями и коньками, паровозом и булавками и ежом.

Во втором издании книги (1931) тот же состав текстов напечатан в иной последовательности и в другом графическом оформлении; каждой загадке отводится здесь целый разворот; соответственно, у художника появляется возможность развести вопрос и ответ по разным страницам. Иллюстрации В. С. Алфеевского близки к работе Сияяковой и по принципам прочтения текста, и отчасти по манере исполнения, но график более последовательно и откровенно, чем его предшественница, подражает неумелому детскому рисунку. Этот цикл можно отнести к числу немногих удачных попыток говорить с ребенком на его же изобразительном языке.

Самая, наверное, любопытная и в литературном, и в графическом отношении книга загадок Чуковского увидела свет в 1933 г., снова с цветными иллюстрациями Конашевича. (Сюда вошли по-

чти все тексты из предыдущего сборника, один — из «Загадок и отгадок» и три новых). На этот раз мастер интерпретирует стихи своего друга гораздо тоньше и изобретательнее, чем в сборнике 1929 г. Сама загадка со всеми ее парадоксами и подводными камнями интересует его теперь гораздо больше, чем ее верное решение. Здесь тоже есть своеобразный инфантилизм, но выражается он не столько в манере рисунка, сколько в буквальном прочтении метафор и гипербол. Синякова и Алфеевский брали замещающий образ в «очищенном», стандартизованном виде, не обращали внимания на упомянутые в тексте странности его облика и поведения. Они изображали «обыкновенных» орлов, поезд у них мчался по берегу, а пароход плыл по реке. Конашевич дословно следует первоисточнику, усугубляет комизм неправдоподобной ситуации дополнительными деталями. У него фантастические четырехкрылые птицы порхают над лесом в окружении разноцветных звезд; паровоз сходит с рельсов и продолжает свой путь по воде (почему-то удерживаясь на ее поверхности), а по берегу и по платформе мечутся перепуганные люди, посылают беглецу сигналы, умоляют его вернуться на станцию.

Подобные фантазийные, почти абсурдистские мотивы — самое интересное и неожиданное в книге, именно их мастер выносит на разворот обложки, собирая странные и смешные сюжеты разных стихов в единую композицию. Тон всему сборнику задает образ гигантской восковой свечи, поставленной каким-то великаном посреди ночного леса. Иногда рисунок, разъясняющий смысл стихотворения, не содержит в себе ничего фантастического, но выглядит столь же таинственно, как и изобразительная загадка — возможно, потому, что действие большинства композиций развивается под покровом ночи, в мерцающем свете зеленоватых облаков, расплзающихся по черному небу.

Заметный вклад в разработку жанра поэтической загадки внесли не только классики детской литературы, но и писатели «второго ряда». Например, С. З. Федорченко выпустила в 1928–1930 гг. в Госиздате четыре небольших сборника оригинальных рифмованных загадок. Безусловно, в них сказалось свойственное писательнице глубокое знание фольклорных традиций, восприимчивость к народной речи, но не все ее обращения к лапидарному иносказательному жанру можно признать в равной степени удачными. Например, в сборнике «Загадки» (1928), оформленном Л. В. Поповой, хорошо знакомые ребенку тех лет бытовые реалии описаны столь затейливо, зашифрованы так тщательно, что узнать их оказыва-

ется непросто. Вербальные разгадки в книге отсутствуют, поэтому подтвердить правильность читательской гипотезы могут только рисунки, следующие друг за другом совсем в ином порядке, чем относящиеся к ним стихи.

Собственно, весь плотно спрессованный текст помещается всего на двух страницах, основная же часть книги представляет собой альбом иллюстраций, величавый парад атрибутов «нового быта». Предметы чувствуют себя полноправными хозяевами положения, каждый из них занимает целый лист, удостоивается «парадного портрета». Художница явно тяготеет к языку супрематического искусства. Правда, его первоэлементы (черные, красные, синие квадраты и прямоугольники) являются лишь эффектным фоном для обобщенных, но легко узнаваемых изображений бытовых вещей. Очень выразителен разворот, где карандаш и одежная щетка покоятся на разноцветных прямоугольниках, как драгоценности в изящных футлярах или экспонаты в музейной витрине.

Большой знак вопроса (ставший общим местом при оформлении сборников такого рода) присутствует и в «Загадках», и на обложке книги Федорченко «Что это такое?» (1928) с иллюстрациями известного театрального художника П. В. Вильямса. Но главное здесь — портрет читателя: физиономия мальчика, впавшего в глубокую задумчивость перед раскрытой тетрадкой. Материал организован несколько иначе, чем в предыдущем сборнике: за каждым разворотом с очередной порцией загадок следует разворот с их четкими и однозначными графическими разгадками. Как и Попова, Вильямс обходится тремя красками: черной, красной и синей. Его иллюстрации выразительны, но гораздо менее патетичны, чем рисунки к «Загадкам»: изображения разномасштабных предметов компактно размещены на листе, каждый из них показан в наиболее выигрышном ракурсе.

В сборнике «Угадай» с рисунками Н. А. Ушаковой (1929) (Рис. 3) тематика загадок Федорченко остается прежней, а вот их стилистика заметно меняется. Автор стремится к большей краткости, осваивает новые приемы, например, обыгрывает различные значения омонимов или строит свои вопросы, как ребусы, расчленивая слова на части. Ушакова работает в довольно непривычной для нее манере, близкой к стилистике ленинградских мастеров лебедевского круга, показывает предметы без фона, подчеркивает их объемность, фактурность, материальную осязаемость. Четкость рисунка, яркость и чистота красок создают ощущение, что перед нами — вещи совершенно новые. Визуальная разгадка помещается

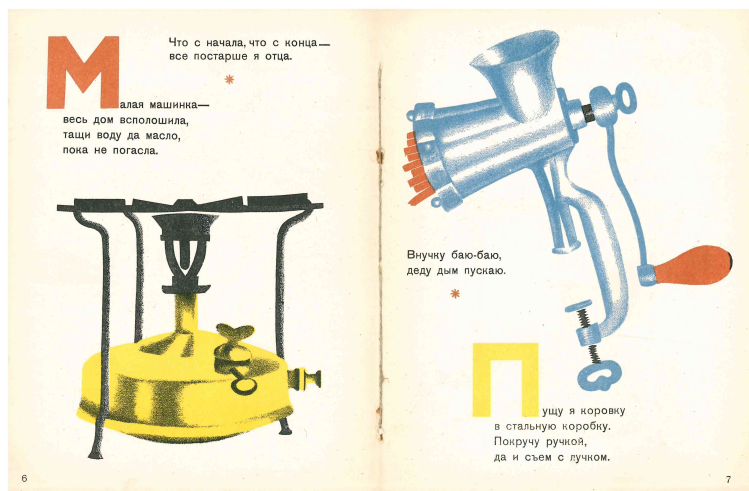


Рис. 3. Н. А. Ушакова. Разворот из книги С. З. Федорченко «Угадай». 1929

на одной странице с загадкой, но некоторые тексты остаются без графического комментария, поэтому список верных ответов в конце книги выглядит совсем не лишним.

Для характеристики героев «Звериных загадок» (1930) писательница находит слова более теплые и душевные, приемы более разнообразные, чем для описания примусов и мясорубок. Иллюстрации к этому сборнику — далеко не самая удачная работа Л. А. Бруни, выполнявшаяся, вероятно, в большой спешке. И все же здесь есть ряд ярких и убедительных образов зверей, рисунки дают представление о характере дарования мастера, об удивительной органике его графической манеры. Зрительный ряд интересен организован ритмически; книга начинается с кругового движения и завершается им же: по первому развороту разлетается стая птиц; по последнему разбегается стая волков.

Самым плодовитым сочинителем загадок надо признать Л. Н. Зилова — поэта, чье творчество до сих пор не получило объективной оценки в литературоведении. Загадки Зилова относятся, на мой взгляд, к числу его лучших произведений. Автор ориентируется на народную традицию, иногда напрямую цитирует или близко к тексту перефразирует фольклорный первоисточник, но допол-

няет его новыми строками, конкретизируя зашифрованный образ. Эти тексты (как правило, более простые, чем федорченковские) четко делятся на тематические циклы, часто расцветаются словесной орнаментикой из арсенала иных жанров устного народного творчества: байки, присказки, прибаутки.

Самые первые, еще не слишком удачные зиловские опыты такого рода составили сборник «Отгадай-ка», выпущенный Госиздатом в 1926 г. с рисунками Н. А. Ушаковой. Основная тема книги — реалии тогдашней, главным образом городской жизни: средства передвижения, завоевания технического прогресса, советская символика. Книга построена по уже знакомому нам принципу: текстовые развороты чередуются с иллюстрационными. В этом небольшом графическом цикле Ушаковой удалось избежать сухости и схематизма, соблюсти баланс между отвлеченным, символическим звучанием образов и оживляющей их конкретикой. Некоторые композиции мало отличаются от набросков с натуры, в других случаях художница соединяет на странице расшифровки нескольких загадок: над головой юного лыжника появляются красная звезда и запечатанный сургучом конверт и т. д.

Видимо, убедившись в том, как трудно сочинять загадки о современном быте, Зилов решил повернуться «лицом к деревне», обратиться к героям и мотивам, укорененным в фольклорной традиции. В сборнике «Хлеб», выпущенном в 1927 г. «Молодой гвардией» с рисунками М. И. Ивашинцевой, игровое начало не снижает патетики темы, не отменяет серьезных познавательных достоинств производственной книжки. Рассказывая ребенку «про то, как из зерна хлеб получается», художница «разворачивает широкое полотно» (горизонтальный формат книги способствует панорамному звучанию некоторых сцен), демонстрирует красочные реалистические картины различных сельскохозяйственных работ, а поэт заостряет внимание читателя на важных деталях. Например, на рисунке две жницы легко управляют со спелыми колосьями, на первом плане девочка нянчится с запеленутой куклой, а в загадке речь идет только о серпе. Пожалуй, отсутствие словесных разгадок можно считать в данном случае серьезным упущением. Ведь, узнав из книги, как выглядят и как работают, скажем, сеялка или молотилка, ребенок (особенно городской) вполне может не знать их названий. На обложке представлен результат изнурительного крестьянского труда — широкий ассортимент аппетитных хлебо-булочных изделий.

В том же 1927 г. в Госиздате и «Молодая гвардия» вышло еще четыре сборника зиловских загадок, посвященных всевоз-



Рис. 4. Б. Н. Вирганский. Обложка книги Л. Н. Зилова «Мелюзга». 1927

можной живности: «Зверь-зверина, как твое имя?» с грубоватыми рисунками плакатиста Д. И. Мельникова, «Двор да изба — народу гурьба» с точными, конкретными, выразительными иллюстрациями скульптора А. А. Мануйлова, «Загадки-складки» с ироничными изобразительными комментариями Н. А. Ушаковой и «Мелюзга» в оформлении талантливого художника и поэта Б. Н. Вирганского. Последняя из названных книг особенно интересна с точки зрения графической интерпретации загадок, выдержана в довольно непривычной колористической гамме: для изображения многоцветного мира насекомых иллюстратор обходится всего тремя красками: черной, зеленой и оранжевой. Он четко делит изображаемые объекты на несколько категорий, и для каждой из них находит особый пластический язык.

Главные герои показаны с почти натуралистической четкостью и подробностью, с благоговейным трепетом перед красотой и совершенством миниатюрных существ (Рис. 4). Даже невзрачная, казалось бы, муха щеголяет изысканным узором чешуйчатых крыльев, затмевая весь окружающий ее предметный фон. Пестрая бабочка символизирует и высочайшую степень изящества, абсолютную конструктивность, и непостоянство хрупкой гармонии, готовность всего живого к перевоплощению и перерождению. Пчелы, муравьи, пауки прославляются художником и поэтом как неутоми-

мые труженики, гениальные зодчие, запрограммированные самой природой на создание шедевров. Сверчок — скромный культуртрегер, беззаветно внедряющий высокое искусство в прозаичную повседневную жизнь, светлячок — своего рода Данко, только стеснительный, не терпящий близких контактов с человеком. Тараканы описываются в тексте как пронырливые обжоры, а на рисунке они напоминают только что сошедшие с конвейера гоночные машины обтекаемой формы, оснащенные мощными антеннами — усами.

Попадающие в поле зрения иллюстратора бытовые предметы, детали интерьеров или пейзажей (например, стакан чая на столе или пень на лесной опушке), показанные в острых ракурсах и многократно увеличенные, приобретают вид странный, почти фантастический. Люди же почти всегда трактуются в откровенно гротескных тонах, по сравнению с насекомыми они кажутся не только уродливыми, неловкими, неуклюжими, но и крайне уязвимыми. В лучшем случае они играют в композиции роль стаффажа (дети-грибники в лесу, дети-едоки за столом), но чаще становятся жертвами вездесущей и всемогущей «мелюзги», тщетно пытаются спастись от ее укусов.

Сборник «Загадки-складки» 1928 г. — не переиздание одноименной книги, выпущенной годом ранее, а почти полный свод зиловских загадок, внушительный итог работы писателя в этом жанре. Текст публикуется без иллюстраций, но очень выразительна обложка, созданная одним из основоположников школы советского лубка А. Е. Куликовым. Левую часть листа занимает крестьянская изба, показанная в разрезе. Пожилая женщина в платке и синем сарафане беседует с окружившими ее детьми. Остальное пространство отдано условно нарисованному пейзажу. Из расступившегося леса, как из театральных кулис, выходят звери; кажется, они тоже внимательно прислушиваются к рассказу старухи.

Публикации авторов не столь известных и плодотворных имеет смысл условно сгруппировать по темам и начать с загадок анималистических. Выпущенный в 1924 г. свердловским издательством «Уралкнига» сборник «Кто из вас, ребятки, ловок на догадки?» стихотворца, скрывшегося под псевдонимом Диез (вероятно, Г. В. Добржинский) с цветными иллюстрациями А. Н. Парамонова, целиком посвящен птицам. Стихи далеки от совершенства, им недостает афористичности, к тому же Диез явно не испытывает особой симпатии к своим героям. Художник относится к птицам гораздо более заинтересованно и доброжелательно, чем поэт, обнаруживает основательное знакомство с их обликом и повадками.



Но верность стилистическим принципам модерна порой подталкивает графика к не слишком понятной дошкольнику стилизации. Особенно интересна обложка, вызывающая в памяти известную картину Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь» (1888). Правда, на рисунке Парамонова женщины и дети смотрят на птиц не из зарешеченного арестантского вагона, как на полотне передвижника, а из окошка собственного дома, и видят перед собой целый парад пернатых: воробьев и гусей, петуха и индюка, дятла, сороку, ворону. Однако и там и там люди взирают на вольных птишек с восторгом, умилением и завистью, отделенные от них вроде бы хрупкой, а на самом деле непреодолимой преградой, ощущают себя пленниками.

Книга И. А. Новикова «Овцы-лошадки: детские загадки» с иллюстрациями Н. А. Ушаковой (1926) любопытна скорее по замыслу, чем по исполнению. Это — не сборник отдельных загадок, объединенных общей темой, а связный рассказ, описание одного дня из жизни юного пастуха и его стада. От ребенка требуется очень немного: даже не назвать животное, иносказательно изображенное в тексте и вполне буквально на рисунке, а просто закончить слово, недоговоренное автором: «...целое стадо у речки, / это пасутся о.....» и т. д. Художница прекрасно справляется со своей задачей: живое, динамичное графическое повествование очень точно выстроено ритмически; колонки набора гармонично включаются в композицию каждого разворота; герои, выходящие на первый план, не заслоняют общей картины. Текст Новикова портят банальные, неуклюжие рифмы (дюже — дюжины, красивые — сивые, морда — ведра), ничем не мотивированные сбои размера. В советской пасторали начисто отсутствуют приметы эпохи; время действия можно определить лишь по стилистике беспомощных стихов и энергичных рисунков.

В 1928 г. издательство «Радуга» выпустило два сборника загадок О. И. Кузнецовой: «Наши друзья» с цветными литографиями Э. М. Криммера (Рис. 5) и «Наши враги» с рисунками С. Е. Рахманина. На обложке первой книги — добродушная морда коровы, на обложке второй — хищная и хитрая физиономия лисы, похожая на карнавальную маску. Идея разделить царство животных, подобно социуму, на два враждебных лагеря, на «классово близких» союзников и злостных вредителей, была созвучна времени, однако не слишком продуктивна в художественном отношении, к тому же то и дело приходила в противоречие и с фольклорной, и с литературной традицией, да и с формальной логикой. Не вполне понятен принцип, по которому звери сортируются на «чистых и

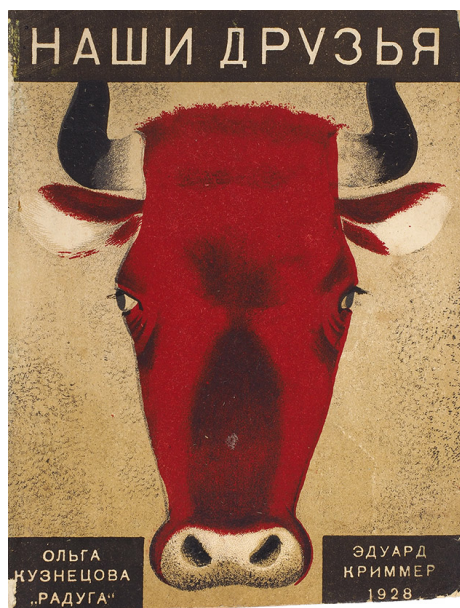


Рис. 5. Э. М. Криммер. Обложка книги О. И. Кузнецовой «Наши друзья». 1928

нечистых». В разряд друзей попадают исключительно домашние животные, в том числе свинья, обычно символизирующая нечистоплотность, и кошка, которую автор уличает в воровстве и корит за «опасный нрав». Сторону противников представляют главным образом насекомые (существа тоже в каком-то смысле домашние), а также змея и несколько лесных хищников. К категории врагов причислен медведь, действительно опасный для человека, но в фольклоре неизменно выступающий в комическом амплуа добродушного увальня.

В обеих книгах иллюстрации ярче, выразительнее текста, но художники очень по-разному подходят к графической интерпретации загадок. В «Наших друзьях» преобладают теплые оттенки красного и серый цвет, порой сгущающийся до черного. Ученик К. С. Малевича Криммер работает не линиями, а пятнами, тяготеет к широким обобщениям, «лепит» форму цветом, компенсирует однообразие композиционных схем фактурным и тональным богатством литографий. Цвета «Наших врагов» — коричневый, черный и ядовито-зеленый. Рисунки Рахманина более реалистичны и де-

тализованы, чем криммеровские. Изображая животных на лоне природы, график-анималист явно чувствует себя в родной стихии (очень удачен, например, «портрет» волка на фоне зимнего ночного пейзажа с полной луной). Но когда действие переносится в интерьеры, на сцену выходят люди, иллюстратор углубляется в лишние подробности, теряет из вида главных героев.

Крайне любопытна 12-страничная книжка неизвестного автора «Кто мы?», опубликованная в 1929 г. киевским издательством «Культура» с цветными иллюстрациями Б. В. Ермоленко. В ней — только одна растянутая на пять разворотов загадка, способная потрясти детское воображение. На последней странице напечатан ответ: гусеница и мотылек, но художник с самого начала «рассекречивает» своих героев. Подлинная, неразрешимая даже для многих взрослых загадка заключается, конечно, не в названиях насекомых, а в том, каким образом столь непохожие друг на друга мохнатая гусеница, невзрачная куколка и легкокрылая пестрая бабочка могут являться одним и тем же существом, превращаться друг в друга, перерождаться. С первых же строк стихотворения букашки начинают хвастаться своими фантастическими возможностями: «На капусте умер я / и опять ожил, друзья» [Кто мы? 1929, 3–4].

Если вдуматься, книга эта (какой бы неприязнительной она ни казалась на первый взгляд) — не столько о насекомых, сколько о бессмертии, явленном на самом простом и наглядном примере. Быть может, перед нами — не популярный энтомологический этюд в игровой форме загадки, а апология вечной жизни. На такие мысли наводит и графическое оформление текста — скорее декоративное, чем повествовательное: на беспросветно-черном фоне проступают четкие белые силуэты растений, местами ненавязчиво расцвеченные бледными оттенками зеленого, желтого, розового. Кочан капусты с нежно-изумрудными листьями, словно покрытыми инеем, выглядит как мистический символ, купель, в которой совершается чудесное преображение гусеницы: «Но теперь я стал иной, / изменился. Вот какой. / Я не ползаю, летаю, / я на крылышках порхаю» [Там же, 6]. Вместе с героем меняется и его окружение: мотылек летает вокруг фантастических цветов с резными листьями на тонких изогнутых стеблях. И в стихах, и особенно на рисунках хрупкая, еле теплящаяся жизнь не просто противостоит мраку небытия, но ведет с ним тонкую игру, обводит могучего противника вокруг пальца.

От анималистических загадок логично будет перейти к книгам о природе вообще. Ярким примером изданий такого рода может

служить выпущенный все той же киевской «Культурой» сборник О. М. Гурьян «Весь год: двенадцать загадок» (1929), оформленный театральными художницами С. К. Вишневецкой и Е. М. Фрадкиной. Это — своеобразный календарь или дневник наблюдений за природой: каждому месяцу отводится отдельная страница и посвящается стихотворение, в котором зашифрована его важная примета. Январь символизируют морозные узоры на окнах, март характеризуется прилетом птиц, образ апреля воплощают подснежники. Стихам Гурьян нельзя отказать в образности, метафоричности, вынятности, интонационном разнообразии, живом чувстве. Иллюстрации лишь на первый взгляд напоминают наивные детские рисунки, на самом же деле они выполнены артистично и высокопрофессионально; оформительский ансамбль тщательно продуман и четко выстроен. Панорамные пейзажи эффектно монтируются с «крупными планами» предметов (как правило — тех самых, которым посвящены загадки): цветов, спелых колосьев, сухих листьев. Книга прекрасно передает цвет, запах, вкус, настроение каждого месяца, подчеркивает закономерность, неизбежность постоянной смены сезонов.

Уже упоминавшийся И. А. Новиков выпустил в 1926 г. две книжки, названия которых говорят сами за себя: «Во садочке-во саду, отгадаю и найду» и «В огороде подъедай, да сначала отгадай». На сей раз автор не стремится связать разрозненные, но однотипные сюжеты, иногда использует странные неологизмы (тонковетка, безымянка, огородина), в остальном же действует проверенным методом. Часто основной текст загадки не особо приближает читателя к ее решению. Но заблаговременно заготовленная финальная рифма и не допускающая никаких разночтений картинка гарантируют правильный ответ: «...а всему виновник / колючий наш кры.....». Вполне соответствуют стилистике стихов примитивистские с привкусом модерна рисунки Н. А. Лемана.

В следующем, 1927 г. в Госиздате вышел очень похожий сборник другого автора — «Тетрадка-отгадка» С. В. Шервинского. Его тексты отличаются от новиковских лишь краткостью, еще большей банальностью и отсутствием начальных букв подсказанного рифмой слова: «Дядя Пахом / строит себе...», «От молока мы все здоровы. / Нам молоко дают...». Не разгадать такие «загадки» может, наверное, только младенец. Но и о нем позаботились автор и издатель, помещая рядом с каждым двустилишiem напечатанный крупными буквами ответ и рисунок Ушаковой. Оформление второго издания книги, куда вошел несколько иной состав стихов, более созвучно примитивным текстам: экспрессивные иллюстра-



Рис. 6. Т. Н. Глебова. Разворот из книги Е. Ильиной «Колокольчик». 1931

ции М. С. Грановцевой напоминают детское рукоделие из обрезков цветной бумаги.

Стоит рассмотреть также несколько сборников загадок, выпущенных в начале 1930-х гг. и посвященных преимущественно предметному миру. Книга М. Тименса (псевдоним поэта, драматурга, журналиста М. Ф. Собельмана) «Догадайся» с четкими, выразительными, в меру авангардными цветными рисунками художницы Н. В. Гегелло — одно из последних изданий знаменитой ленинградской «Радуги». Включенные в него стихи неравноценны, но в большинстве своем написаны бойко, внятно, доходчиво. Пронумерованные вербальные ответы напечатаны на узкой белой полоске на задней стороне обложки. Подсказки содержатся и в иллюстрациях, но не такие «лобовые» и однозначные, как в большинстве рассмотренных нами книг. Поблизости с правильной визуальной разгадкой помещено несколько неправильных, но принадлежащих к тому же смысловому ряду. Так, поплавок присутствует на странице, но теряется на фоне прочего рыболовного снаряжения. Героиня другой загадки — зубная щетка — оттесняется на самый край листа щеткой сапожной, куском мыла, коробкой с порошком.

Примерно так же поступает Т. Н. Глебова, иллюстрируя сборник Е. Ильиной (Л. Я. Преис, сестры С. Я. Маршака) «Колоколь-

чик» (1931) (Рис. 6). На обложке художница собирает почти всех неодушевленных героев книги в единый натюрморт, однако на страничных рисунках им отводится довольно скромное место. Не так-то просто разглядеть, скажем, колокольчик в руке мальчика, бегущего по школьной лестнице или скворечник на заднем плане композиции, в которой главная роль отведена собаке, лежащей возле своей конуры. Очень неожиданно решена разбитая на четыре самостоятельных «кадра» иллюстрация к загадке про солнечный зайчик: по воле маленькой проказницы с зеркальцем в руке он постоянно меняет свою форму и перепрыгивает с потолка на пол, со стены комнаты на крышу соседнего дома. Еще одна бесспорная удача Глебовой — изображение колодца (с верхней точки), словно прорывающее плоскость страницы, резко уходящее в пугающую своей глубиной перспективу. Да и в остальных иллюстрациях графический метод филоновской школы придает бытовым зарисовкам несколько фантазмагорический характер, выводит их из замкнутого круга повседневности в иное измерение.

Поэтесса, как и художница, тонко чувствует специфику жанра, в котором она работает и аудитории, к которой обращается, ее загадки образны, емки, метафоричны. Частая смена ритма, размера, интонации в пределах одного текста объясняется внутренним развитием образа, стремлением показать его в разных состояниях. Многих сочинителей загадок вдохновлял образ одежной щетки, но никто не описал ее так просто, точно и лапидарно, как Ильина: «Деревянный брусок, / А на нем растет лесок» [Ильина 1931, 5].

На редкость немногословны и загадки М. А. Пожаровой, составившие книгу «Городок» (1930) (Рис. 7); некоторые из них укладываются в две, а то и в одну строчку. Рисунки В. М. Конашевича к этому сборнику можно отнести к числу самых изобретательных, нетривиальных графических интерпретаций загадок, художник вводит в книгу дополнительные сюжеты и целую толпу новых героев. «Раскинь умом от скуки: / Кто мастер на все руки?», — спрашивает автор. Правильный ответ — перчаточник, но иллюстратор приводит читателя к разгадке окольными путями, старательно выстраивает нужный ассоциативный ряд и все же деликатно уклоняется от прямого ответа. Он изображает не перчаточника, а множество перчаток самых разных фасонов и размеров и большую группу людей в перчатках и варежках. Пожарный с топором, женщина в пальто, полуголый боксер, городской франт, сталевар, лыжница, доярка выстроены полукругом в верхней части листа, они напоминают плоские картонные фигурки на подставках.



Рис. 7. В. М. Конашевич. Разворот из книги М. А. Пожаровой «Городок». 1930

Для иллюстрирования следующей загадки («Спросили у Глеба: / Без чего не испечь хлеба?») Конашевич избирает иную тактику: отвечает на вопрос автора подробно и обстоятельно. Он пунктуально, с большим знанием дела выкладывает на страницу всевозможные материалы, необходимые для выпечки хлеба в домашних условиях: мешок муки, березовые поленья, ведро воды, банку соли, коробок спичек и т. п., а внизу, опять же полукругом — свежее испеченные булки, батоны, бублики. Но оказывается, что все эти натюрморты уводили зрителя по ложному следу, ведь отгадка (скажем прямо, не единственно возможная) звучит так: без корки. Размышляя вместе с читателем над вопросом «Каким гребнем не расчешешь волос?», художник сперва рисует целых пять гребешков и расчесок разной формы и трех девочек, пытающихся привести в порядок свои спутанные космы. Но за отвлекающим маневром следует внятная подсказка: два готовых к драке петуха (поэтесса имела в виду петушиный гребешок).

Комментируя стихотворение, в котором зонтик уподобляется грибу, иллюстратор с самого начала не скрывает правильного ответа, но предлагает зрителю убедиться в точности сравнения: мальчик с большим черным зонтом идет по лесной тропинке, не замечая опять

и подберезовиков. Оригинально решен рисунок к загадке про пальцы («Есть у меня работники...»): насупившийся парнишка в кепке стоит, засунув руки в карманы, а к нему с двух сторон тянутся десять рук, предлагая «орудия труда» на любой вкус: от молотка и кочерги до смычка и циркуля. Лишь в нескольких композициях, ближе к концу книги мастер, быть может, устав фантазировать или сжалившись над читателем, расшифровывает отгадки вполне буквально, но и этим подсказкам не очень веришь, зная изворотливость и уклончивость хитроумного художника.

Таким образом, авторские сборники поэтических загадок представляли собой скромную в количественном отношении, но все же заметную и яркую часть репертуара детских изданий, выпускавшихся в СССР в 1920–30-х гг. Один из древнейших жанров устного народного творчества успешно прижился в советской литературе, привлёк внимание многих талантливых поэтов и графиков. По тематике их произведения не особо отличались от загадок дореволюционных, были посвящены главным образом миру природы и предметам повседневного обихода, обновлялся лишь состав этих предметов.

Оформление таких книг было для художников своеобразным тестом, испытывавшим их умение избегать банальных решений, заинтересовать ребенка, вовлечь его в веселую и увлекательную игру. По вине иллюстраторов, слишком поспешно и прямолинейно предлагавших детям правильные ответы, сборник загадок заметно мутировал, утрачивал свои первоначальные особенности и функции. Тем выше следует оценить работы мастеров, которые побуждали маленького читателя к самостоятельным поискам верного решения, развивали его наблюдательность и фантазию, способность к аналитическому и образно-ассоциативному мышлению. Ведь главное предназначение любой загадки — «испытать сообразительность человека, равно как и... привить ему поэтический взгляд на действительность» [Аникин 1957, 56].

## *Литература*

### *Источники*

*Гурьян 1929* — Гурьян О. Весь год: двенадцать загадок [для детей дошкольного возраста] / рис. С. Вишневецкой и Е. Фрадकीной. [Киев]: Культура, [1929].

*Диез 1924* — Диез [Добржинский Г. В.]. Кто из вас, ребятки, ловок на отгадки? / рис. А. Парамонова. [Свердловск]: Уралкнига, 1924.



- Загадки... 191-* — Загадки для малюток. М.: И. Кнебель, [191-].
- Зилов 1928* — Зилов Л. Загадки-складки / обл. А. Куликова. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.
- Зилов 1927a* — Зилов Л. Мелюзга / рис. Б. Вирганского. [М.]: Мол. гвардия, [1927].
- Зилов 1927б* — Зилов Л. Хлеб: [загадки для детей] / рис. М. Ивашинцовой. [М.]: Мол. гвардия, [1927].
- Зилов 1926* — Зилов Л. Отгадай-ка: [загадки в стихах]. [М.]: Гос. изд-во, 1926.
- Илл. сфинкс 1858* — Иллюстрированный сфинкс, или собрание разнообразных русских загадок в картинах, исполненных на дереве. СПб.: тип. И. Фишона, 1858.
- Ильина 1931* — Ильина Е. Колокольчик: загадки / рис. Т. Глебовой. [Л.]: Гос. изд-во, 1931.
- Кто мы? 1929* — Кто мы?: [загадки для детей дошкол. возраста] / рис. Б. Ермоленко. Киев: Культура, [1929].
- Кузнецова 1928a* — Кузнецова О. Наши враги: [стихи для детей] / рис. С. Рахманина. [Л.]: Радуга, 1928.
- Кузнецова 1928б* — Кузнецова О., Криммер Э. Наши друзья: [стихи для детей]. [Л.]: Радуга, 1928.
- Маршак 1925a* — Маршак С. Загадки / рис. К. Петров-Водкин. Л.; М.: Радуга, 1925.
- Маршак 1935* — Маршак С. Загадки / илл. Л. Юдин. Л.: Гос. изд-во дет. лит. Ленингр. отд., 1935.
- Маршак 1930* — [Маршак С.] Загадки Маршака / илл. В. Иванова. [М.]: Гос. изд-во, [1930].
- Маршак 1931* — [Маршак С.] Загадки Маршака / илл. В. П. Ахметьев. [М.]: Мол. гвардия, 1931.
- Маршак 1926* — Маршак С. Семь чудес / рис. М. Цехановский. Л.; М.: Радуга, [1926].
- Маршак 1925* — Маршак С. Чудеса: стихи / картинки Б. Кустодиева. М.; Л.: Радуга, 1925.
- Маршак 1928a* — Маршак С., Дорфман Е., Татаринов Б. Синие загадки — красные разгадки. [М.]: Гос. изд-во, 1928.
- Маршак 1928б* — Маршак С., Дорфман Е., Татаринов Б. Ящик-рассказчик: загадки. [М.]: Гос. изд-во, 1928.
- Нар. загадки 1891* — Народные загадки с картинками-разгадками / сост. И. Деркачев; рис. худ. И. Панова и др. М.: Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1891.

*Новиков 1926a* — Новиков И. В огороде подъядай, да сначала отгадай / картинки Н. Лемана. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926.

*Новиков 1926б* — Новиков И. Во садочке — во саду отгадаю и найду: стихи для детей / картинки Н. Лемана. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926.

*Новиков 1926в* — Новиков И. Овцы-лошадки — детские загадки. [М.]: Гос. изд-во, 1926.

*Пожарова 1930* — Пожарова М. Городок: загадки / [рис. Вл. Конашевича]. [М.]: Гос. изд-во, 1930.

*Тименс 1930* — Тименс М. Догадайся / рис. Н. Гегелло. [Л.; М.]: Радуга, 1930.

*Федорченко 1928a* — Федорченко С. Загадки / илл. Л. Попова. М.: [Гос. изд-во], 1928.

*Федорченко 1928б* — Федорченко С. Что это такое?: [загадки] / рис. П. Вильямс. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.

*Федорченко 1930* — Федорченко С. Звериные загадки: [стихи для детей] / [илл. Л. Бруни]. [М.]: Гос. изд-во, 1930.

*Федорченко 1929* — Федорченко С. Угадай: [картинки с текстом] / илл. Н. Ушакова. [М.]: Гос. изд-во, 1929.

*Чуковский 1933* — Чуковский К. Загадки / [рис. Вл. Конашевича]. [М.]: Мол. гвардия, 1933.

*Чуковский 1929* — Чуковский К. Загадки и отгадки / рис. Вл. Конашевича. [Л.]: Гос. изд-во, [1929].

*Чуковский 1931* — Чуковский К. Новые загадки / илл. В. Алфеевский. [2-е изд.]. [М.]: ОГИЗ — Мол. гвардия, 1931.

*Чуковский 1930* — Чуковский К. Новые загадки / [рис. М. Синяковой]. М.: Гос. изд-во, 1930.

*Шервинский 1927* — Шервинский С. Тетрадка-отгадка / [картинки Н. Ушаковой]. [М.]: Гос. изд-во, [1927].

*Шервинский 19—* Шервинский С. Тетрадка-отгадка / картинки М. Гранавцевой. 2-е изд. М.: Гос. изд-во, [19—].

### *Исследования*

*Ананьева 2015* — Ананьева К. А. Особенности загадки как жанра игрового курса // Вестник МГЛУ. Вып. 22 (733). 2015. С. 56–66.

*Аникин 1957* — Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: пособие для учителя. М.: Учпедгиз, 1957.

*Герчук 1986* — Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986.

*Бегак 1935* — Бегак Б. Новые книжки С. Маршака // Детская литература. 1935. № 11. С. 22–26.

*Насыбулина 2008* — Насыбулина А. В. Современные трансформации русских загадок // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2008. № 1. С. 156–160.

*Николаева 1994* — Николаева Т. М. Загадка и пословица: социальные функции и грамматика // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: загадка как текст / [отв. ред. Т. М. Николаева]. М.: Индрик, 1994. С. 143–177.

*Струкова 2017* — Струкова Т. В. Художественное своеобразие загадок К. И. Чуковского // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2017. № 3 (76). С. 160–163.

*Фомин 2018* — Фомин Д. В. Сборник загадок С. Я. Маршака «Семь чудес» и три варианта его графической интерпретации // Библиография. 2018. № 2. С. 106–117.

*Чуковский 2012* — Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. / сост., коммент. Е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. Т. 2.

## References

*Ananyeva 2015* — Ananyeva, K. A. (2015). Osobennosti zagadki kak zhanra igrovogo diskursa [Features of the puzzle as a genre game discourse]. Vestnik MGLU, Vol. 22 (733), 56–66.

*Anikin 1957* — Anikin, V. P. (1957). Russkiye narodnyye poslovitsy, pogovorki, zagadki i detskiy folklor: posobiye dlya uchitelya [Russian folk proverbs, sayings, riddles and children's folklore: a guide for the teacher]. Moscow: Uchpedgiz.

*Begak 1935* — Begak, B. (1935). Novyye knizhki S. Marshaka [S. Marshak's new books]. Detskaya literatura, 11, 22–26.

*Chukovskiy 2012* — Chukovskiy, K. (2012) Sbranie sochineniy: in 15 t. [Collected works]. 2 ed. T. 2. Moscow: Agentstvo FTM, Ltd.

*Fomin 2018* — Fomin, D. V. (2018). Sbornik zagadok S. Ya. Marshaka “Sem chudes” i tri varianta ego graficheskoy interpretatsii [Collection of riddles by S. Ya. Marshak “Seven miracles” and three options for its graphic interpretation]. Bibliografiya, 2, 106–117.

*Gerchuk 1986* — Gerchuk, Yu. Ya. (1986). Sovetskaya knizhnaya grafika [Soviet book graphics]. Moscow: Znanie.

*Nasybulina 2008* — Nasybulina, A. V. (2008). Sovremennyye transformatsii russkikh zagadok [Modern transformations Russian riddles]. Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova, 1, 156–160.

*Nikolayeva 1994* — Nikolayeva, T. M. (1994). Zagadka i poslovitsa: sotsialnyye funktsii i grammatika [Riddle and Proverb: Social functions and grammar] In T. M. Nikolaeva (Ed.), *Issledovaniya v oblasti balto-slavyanskoy dukhovnoy kultury: zagadka kak tekst* [Studies in the field of Balto-Slavic spiritual culture: riddle as text] (pp. 143–177). Moscow: Indrik.

*Strukova 2017* — Strukova, T. V. (2017). Khudozhestvennoye svoeobrazie zagadok K. I. Chukovskogo [Artistic originality riddles of K. I. Chukovsky]. *Uchenyye zapiski Orlovskogo gos. un-ta*, 3 (76), 160–163.

*Dmitriy Fomin*

Russian State Library (RSL), Russian Academy of Arts; ORCID:  
0000-0002-9931-628

“PICTURES FOR CONSOLATION”: GRAPHIC DESIGN OF  
COLLECTIONS OF RIDDLES CREATED BY SOVIET POETS OF THE  
1920S-30S.

In this article the authorized collections of poetic riddles published in Russian on the territory of the USSR in the period of the 1920s-the first half of the 1930s are reviewed and analyzed. The characteristic features of their graphic design are at the core of the investigation. Methodologically, such a study requires a broad range of sources, from book examination to the exploration of art, philological analyses, and research of various sources. This present research was based on the materials of the Russian State Library collections. The authors of riddles, as a rule, worked in line with the folklore tradition. Illustrators mostly ignored the experience of their predecessors. Often, artists compulsively suggested the answer to the reader, depriving the child of the opportunity to find it on her/his own. As a result, fascinating exercises for “mental gymnastics” turned into a banal album of visual aids, in which images of objects for some reason were accompanied by their allegorical rhymed description. Special attention is given to the works of artists who managed to avoid this mistake and inventively use the powerful game that was potentially inherent in the genre of riddles. Such list of artists include B. M. Kustodiev, V. M. Konashevich, N. A. Ushakova, L. V. Popova, M. M. Sinyakova, P. V. Williams, E. G. Dorfman, B. F. Tatarinov, L. A. Yudin, N. V. Gegello, T. N. Glebova.

*Keywords:* Collection of riddles, children’s book of the 1920s-30s, children’s literature, folklore tradition, book graphics, illustration, cover

## МОНОЛОГ КРОКОДИЛА К. И. ЧУКОВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЧНИКОВ И ПЕРЕКЛИЧЕК

Статья посвящена источникам монолога Крокодила из сказки К. И. Чуковского и его переключкам с русскими поэтическими текстами преимущественно XIX в. Этот монолог, написанный 4-ст. ямбом с мужской парной рифмой, выделяется из полиметрической композиции поэмы протяженностью, «гражданским» звучанием, цитатностью, пародичностью. Он вызывает ассоциации с кругом текстов, обладающих метрической, лексической, мотивной, сюжетной общностью. Все они восходят к «Шильонскому узнику» Дж. Байрона в переводе В. А. Жуковского, а из оригинальных русских произведений — к «Мцыри» М. Ю. Лермонтова. В сказке Чуковского исходный структурно-семантический комплекс пародически переосмыслен. Создавая «младшую», «детскую» ветвь революционного эпоса (как отмечали Б. М. Гаспаров и И. А. Паперно), автор обращался прежде всего к наследию русской классической поэзии. Адаптируя ее к восприятию ребенка, он в то же время оставлял в сказке семантический зазор для искушенного читателя. Монолог Крокодила, содержащий мотивы свободы, заточения, исповеди, страдания, угнетения, готовил юного читателя к восприятию романтической и демократической поэзии, которая ожидала его на новом этапе литературного развития («произведения для юношества»).

*Ключевые слова:* Стихование, мужская рифма, семантика, ритмические переключки, К. И. Чуковский, русская поэзия для детей.

Предмет статьи — ритмические переключки между монологом Крокодила из сказки К. И. Чуковского<sup>1</sup> и произведениями русских поэтов преимущественно XIX в. Задача — очертить круг близких и отдаленных контекстов, которые могли быть как источниками

---

*Александр Геннадьевич Степанов*

Тверской государственный университет, Тверь

Ланьчжоуский университет, Китай

poetics@yandex.ru

указанного фрагмента, так и изоморфными ему стиховыми структурами. Большинство текстов, представляющих собой жанр романтической поэмы, подсказаны статьей В. М. Жирмунского «Стих и перевод (из истории романтической поэмы)» [Жирмунский 1966, 423–433]. С монологом Крокодила ученый их не соотносил. Но другие исследователи воспринимали произведение Чуковского как своеобразный «палимпсест», обнаруживая источники сказки и ее переключки с текстами русской поэзии и низовой, массовой культурой: [Петровский 1962; Петровский 1966; Петровский 1986; Петровский 2002, 5–60; Петровский 2011], [Гаспаров, Паперно 1975, 165–169], [Безродный 1987, 62–63], [Тименчик 2011, 72–83]<sup>2</sup>. Между тем специальной работы о мужской парной рифме в 4-ст. ямбе, которым написан монолог Крокодила, мы не встретили. Отсюда желание обобщить наблюдения коллег, по-другому выстроив материал. Для его осмысления избран гаспаровский подход, ориентированный на изучение стиховых механизмов сохранения и передачи культурной памяти.

Особенностью классического стиха является способность вызывать ритмико-семантические ассоциации, которые могут генерировать новый текст, подсказывая поэту движение мысли. В исследуемом фрагменте сказки реализуется именно та форма культурной памяти, когда кажется, что стихотворный размер «говорит не то, что хочет поэт, а то, что хочет он сам» [Гаспаров 2000, 311].

Мы постараемся также ответить на вопрос, почему Чуковский прибегает к пародичности, создавая сказку для детей. Ведь ни дошкольники, ни младшие школьники не знают претекстов и, следовательно, не могут опознать цитаты, например, из «Мцыри» М. Ю. Лермонтова.

Монолог Крокодила возникает во второй части (9-я глава) сказки как свидетельство существования оксюморонного пространства — сада-тюрьмы. На просьбу царя Гиппопотамы рассказать о жизни в Петрограде герой отвечает трагическим повествованием о мучениях зверей в зоопарке:

И встал печальный Крокодил  
И медленно заговорил:  
— Узнайте, милые друзья,  
Потрясена душа моя,  
Я столько горя видел там,  
Что даже ты, Гиппопотам,  
И то завыл бы, как щенок,  
Когда б его увидеть мог.

Там наши братья, как в аду —  
В Зоологическом саду.  
О, этот сад, ужасный сад!  
Его забыть я был бы рад.  
Там под бичами сторожей  
Немало мучится зверей,  
Они стеноют, и зовут,  
И цепи тяжкие грызут,  
Но им не вырваться сюда  
Из тесных клеток никогда.  
<...>

[Чуковский 2013, 107]

Этот фрагмент выделяется из полиметрической композиции произведения протяженностью (68 строк), ритмической формой (Я4аабб...), «гражданским» звучанием, темой страдания и угнетения, цитатностью, пародичностью. При этом форма стиха узнается не только благодаря Лермонтову, осваивавшему сплошные мужские рифмы [Розанов 1941, 428–440], но целому кругу произведений, связанных общими типологическими и генетическими признаками.

Ближайшая ритмико-семантическая параллель, на которую указал сам автор, отбиваясь от нападок Н. К. Крупской, — поэма Лермонтова «Мцыри» (1839) [Чуковский 2012, 613]. В ней, как и в «Крокодиле», исповеди героя предшествует появление слушателя — монаха<sup>3</sup>:

Тогда пришел к нему чернец  
С увещаваньем и мольбой;  
И, гордо выслушав, больно  
Привстал, собрав остаток сил,  
И долго так он говорил...

[Лермонтов 1980, 407]

а контрастом к заточению зверей становится их жизнь в дикой природе:

Порой в ущелии шакал  
Кричал и плакал, как дитя,  
И, гладкой чешуей блестя,  
Змея скользила меж камней;

[Лермонтов 1980, 412]

...Какой-то зверь одним прыжком  
 Из чаши выскочил и лег,  
 Играя, навзничь на песок.  
 То был пустыни вечный гость —  
 Могучий барс. Сырую кость  
 Он грыз и весело визжал...

[Лермонтов 1980, 417]

В «Боярине Орше» (1835–1836) герою тоже требуется собеседник, точнее рассказчик, в роли которого выступает слуга:

<...>  
 Садись поближе на скамью  
 И речью грусть рассей мою...  
 Пожалуй, сказку ты начни  
 Про прежние златые дни,  
 И я, припомнив старину,  
 Под говор слов твоих засну.

[Лермонтов 1980, 249]

На возможность отдохнуть во время рассказа рассчитывает и важный гость у Чуковского:

И говорит Гиппопотам:  
 —О Крокодил, поведай нам,  
 Что видел ты в чужом краю,  
 А я покуда подремлю.

[Чуковский 2013, 106]

Поэмы Лермонтова — далеко не единственный претекст интересующего нас фрагмента сказки. Работая над книгой о Некрасове и готовя к изданию собрание его сочинений, Чуковский находился в окружении его ритмов<sup>4</sup>. Печально-скорбные интонации 4-ст. ямба с мужской рифмой могли прийти из стихотворения «На Волге (Детство Валежникова)» (1860), вызвав сострадание не только к бурлаку, но и к жертве зоосада:

«На Волге»

«Крокодил»

...Но тот, который их сказал,  
 Угрюмый, тихий и больной,  
 С тех пор меня не покидал!  
 Он и теперь передо мной:

Вы помните, меж нами жил  
 Один весёлый крокодил...  
 <...>  
 А ныне там передо мной,



Лохмотья жалкой нищеты,  
Изнеможенные черты  
И, выражающий укор,  
Спокойно-безнадежный взор...

<...>

О, горько, горько я рыдал,  
Когда в то утро я стоял  
На берегу родной реки...

Измученный, полуживой,  
В лохани грязной он лежал  
И, умирая, мне сказал:

<...>

Сказал и умер.

Я стоял

И клятвы страшные давал...

[Чуковский 2013, 107–108]

[Некрасов 1981, 90–91]

Важное место среди источников обличительного монолога занимает «Мик» Н. С. Гумилева<sup>5</sup>. Поэт рассчитывал увидеть его в журнале «Для детей», созданном Чуковским во второй половине 1916 г. Поэма должна была войти в четвертый номер журнала, но так и не была напечатана [Петровский 2011]. В памяти Чуковского текст Гумилева сохранился в виде ритмико-лексических формул, которые хорошо распознаются «среди полупародийных или вовсе пародийных всплесков, иронического подмигивания в сторону чужих текстов» [Петровский 2011]:

«Мик»

Эй, носороги, эй, слоны,  
И все, что злобны и сильны,  
От пастбища и от пруда  
Спешите, буйные, сюда,  
Ого-го-го, ого-го-го!  
Да не щадите никого.

[Гумилев 1999, 9]

За этою горой есть дом,  
И в нем живет мой сын в плену.  
Я видел, как он грыз орех,  
В сторонке сидя ото всех.  
Его я шепотом позвал,  
Меня узнал он, завизжал...

[Гумилев 1999, 19]

«Крокодил»

Вы так могучи, так сильны,  
Удавы, буйволы, слоны...

<...>

Вставай же, сонное зверье!  
Покинь же логово своё!  
Вонзи в жестокого врага  
Клыки, и когти, и рога!

[Чуковский 2013, 108]

Вы помните, меж нами жил  
Один весёлый крокодил...  
Он мой племянник. Я его  
Любил, как сына своего.  
<...>

А ныне там передо мной,  
Измученный, полуживой,  
В лохани грязной он лежал...

[Чуковский 2013, 107]

«Резонно предположить, — замечает М. В. Безродный, — что сказка Чуковского явилась и освоением гумилевского опыта созда-

ния поэмы для детей на „африканском материале“, — и в то же время — пародией на „буссенаровщину“, на тяготение к южной экзотике и пафосу битвы в творчестве Гумилева» [Безродный 1987, 62].

Более глубокий слой ритмико-семантических аллюзий указан в работе Б. М. Гаспарова и И. А. Паперно — «Шильонский узник» Дж. Байрона [Гаспаров, Паперно 1975, 168]. Благодаря мотивам тюрьмы и исповеди, поэма Байрона повлияла на создание целой группы произведений, героями которых оказывались либо пленники, либо монахи и отшельники [Розанов 1920, 67]. Перевод поэмы в 1822 г. В. А. Жуковским, сохранившим и упорядочившим сплошные мужские рифмы в виде парных двустушии, стал для русского читателя событием огромной важности: «то, что в английской поэзии было нормальным общим явлением, воспринято было читателями Жуковского как специфическая стилевая особенность данного произведения, подсказанная его содержанием и эмоциональной окраской» [Жирмунский 1966, 429]. В. М. Жирмунский приводит слова П. А. Плетнева, полагавшего, что Жуковский «не без намерения держался» сплошных мужских рифм: «Предмет поэмы... требовал языка отрывистого и сильного, который от мужеских стихов получил особенную твердость и естественность» [Жирмунский 1966, 429].

Помимо темы заточения и тирании (ср.: «Цепями теми были мы / К колоннам тем пригвождены» у Жуковского; «Они стенают, и зовут, / И цепи тяжкие грызут» у Чуковского), тексты сближает внимание к умирающему в застенках (клетках) родственнику героя. У Жуковского это любимый младший брат рассказчика, у Чуковского — племянник:

«Шильонский узник»

Наш младший брат, любовь отца...  
Увы! черты его лица  
И глаз умильная краса,  
Лазоревых как небеса,  
Напоминали нашу мать.  
Он был мне всё, и увядать  
При мне был должен милый цвет,  
<...>  
Как утро, был он чист и жив;  
Умом младенчески игрив,  
Беспечно весел сам с собой...

«Крокодил»

Вы помните, меж нами жил  
Один весёлый крокодил...  
Он мой племянник. Я его  
Любил, как сына своего.  
Он был проказник, и плясун,  
И озорник, и хохотун...

[Чуковский 2013, 107]

[Жуковский 1956, 480–481]

Беззаботная веселость младшего брата из «Шильонского узника» пародически гиперболизирована в образе Крокодилова племянника. Он получает разговорные номинации («проказник», «плясун», «озорник», «хохотун»), сохраняющие трагикомическую окраску, если помнить, что их носитель — представитель класса рептилий.

Та же мужская рифма, ставшая «на русской почве метрической калькой» [Жирмунский 1966, 429], придавала безысходно-трагическое звучание другому переводу Жуковского — стихотворной повести «Суд в подземелье» (1831–1832). Поэт превратил в законченное произведение вторую главу романтической поэмы В. Скотта «Мармион» (1808). В ней рассказывается о любви английского рыцаря и монахини, которую тот уговорил бежать из монастыря. Мотив бегства связывает «Суд в подземелье» с «Мцыри» Лермонтова, а невозможность вырваться из заточения сближает рассказ Крокодила о страданиях зверей с жестоким наказанием (погребение заживо) для сестры Матильды:

«Суд в подземелье»

«Крокодил»

И казни страх ей весь открыт:  
В стене, как темный гроб, прорыт  
Глубокий, низкий, тесный вход;  
Тому, кто раз в тот гроб войдет,  
Назад не выйти никогда...

...Но им не вырваться сюда  
Из тесных клеток никогда.

[Чуковский 2013, 107]

[Жуковский 1956, 539]

Та же обреченность, но доведенная до крайностей романтического стиля, слышится в «Нищем» А. И. Подолинского (1830). Поэма представляет собой нагромождение невероятных событий и роковых страстей на фоне экзотической (итальянской) природы. Герой сбрасывает ночью со скалы избранника понравившейся ему девушки, в котором узнает по голосу брата. За непреднамеренное убийство следует наказание — длительное тюремное заключение, сопровождаемое муками совести. Критика не приняла «Нищего», посчитав его «подражанием „Шильонскому узнику“ прежде всего благодаря... метрической форме» [Жирмунский 1978, 289]:

Очнулся я — вокруг гляжу:  
Темно везде; и я сижу  
На чем-то жестком, и рука  
Мне крепко сжата; — я слегка  
Ее приподнял... тяжела!

Хочу привстать — и замерла  
 Душа от страха: цепи звук  
 Внезапно слышу я вокруг!

[Подолинский 1985, 407]

Произведение Подолинского написано без тени сомнения автора в достоверности происходящего. Но для здравомыслящего современника содержание исповеди героя было так же далеко от реальности, как Россия — от Италии. В рецензии, построенной как комментированный пересказ «Нищего», А. А. Дельвиг не смог удержаться от язвительной иронии, вызванной поступками героя: «Невольное братоубийство подействовало не на сердце его, а на голову. <...> Чем бы кинуться к несчастному брату на помощь, или, если это напрасно, постараться, по крайней мере, пока жив он, вымолить у него прощение, он преспокойно проговорил следующее непонятное заклинание и упал в обморок... <...> Пришед в себя и пропев целую идиллию о красоте утра, насили воспоминает он о своем поступке...» [Дельвиг 1830, 154].

Так в литературном сознании вырабатывалась пародическая позиция и к романтической поэме как жанру, и к сюжету об узнике, и к сплошным мужским рифмам, закрепляющим эти жанрово-тематические ассоциации. Мы могли наблюдать это в «Крокодиле». Между тем первым, кто откликнулся пародией на «Шильонского узника», был Н. М. Языков. Парафразой звучат заглавие его «Валдайского узника» (1824, опублик. 1934), продолжившего традиции ирои-комической поэмы, и первая строка: «Смотрите на меня: я худ!» (у Жуковского: «Взгляните на меня: я сед»). Словосочетание «умом игрив» отсылает к строке «Умом младенчески игрив» из «Шильонского узника».

Произведения Языкова и Чуковского содержат ритмико-синтаксические и семантические переключки. Первые возникают, когда оба рассказчика описывают ненавистный им локус. Один вынужден пребывать в нем по долгу службы («Вдруг мне приказано: в Валдай!»), другой — скорее, как случайный наблюдатель. В обоих текстах имеются анафорические повторы указательных наречий, но с противоположным пространственным значением:

«Валдайский узник»

«Крокодил»

Здесь мне на сердце налегла:

Там наши братья, как в аду —

<...>

<...>

Здесь неизвестный сладкий грех!

Там под бичами сторожей...

&lt;...&gt;

Здесь — для прокату — нет девиц.

&lt;...&gt;

Здесь из грибов — лишь мухомор,

&lt;...&gt;

Здесь ни лилея, ни ясмин,

&lt;...&gt;

Здесь воет под моим окном.

[Языков 1964, 116–117]

Разумеется, парность наречий не более чем совпадение. Страдания героев несопоставимы. Если валдайский узник жалуется на отсутствие девиц «для прокату» (чем славился Валдай), то Крокодил Крокодилович перечисляет действительные мучения.

Вторая группа переключек, также непреднамеренных, связана с контрастным положением зверей (у Языкова и птиц) в природных условиях и в неволе:

## «Валдайский узник»

И серый волк, тех гор жилец,

В угрюмом сумраке ночном

Здесь воет под моим окном.

И грозный филин — страж ночей —

&lt;...&gt;

Кричит — и голос гробовой

Ужасно вторится в горах.

&lt;...&gt;

Протяжные стенанья сов,

&lt;...&gt;

Тревожат краткий отдых мой.

Когда ж засну, то надо мной

Иль крысы завизжат во пре,

Иль в завалившейся норе

Уныло заскребется мышь;

То по доскам соседних крыш

Забегают коты — и я,

Кляня причину бытия,

Котов влюбленных слышу вой,

Отрывный, дикий и глухой.

[Языков 1964, 117]

&lt;...&gt;

Там слон — забава для детей,

&lt;...&gt;

Там человечья мелюзга...

[Чуковский 2013, 107]

## «Крокодил»

Там под бичами сторожей

Немало мучится зверей,

Они стенают, и зовут,

И цепи тяжкие грызут,

Но им не вырваться сюда

Из тесных клеток никогда.

Там слон — забава для детей,

Игрушка глупых малышей.

Там человечья мелюзга

Оленю теребит рога

И буйволу щекочет нос,

Как будто буйвол — это пёс.

[Чуковский 2013, 107]

Перечень живых существ у Языкова завершается пародическим образом влюбленных котов. Его можно встретить, например,

в пушкинском «Домике в Коломне» (1830), но в бестиарий романтической поэмы коты вряд ли входят.

Отметим также ритмико-синтаксические и лексические параллели между произведениями Жуковского и Языкова:

«Шильонский узник»

<...>

В оцепенении стоял,  
 Без памяти, без бытия,  
 Меж камней холодным камнем я;  
 И виделось, как в тяжком сне,  
 Всё бледным, темным, тусклым мне;  
 Всё в мутную слилось тень;  
 То не было ни ночь, ни день,  
 Ни тяжкий свет тюрьмы моей,  
 Столь ненавистный для очей:  
 То было тьма без темноты;  
 То было бездна пустоты  
 Без протяженья и границ;  
 То были образы без лиц;  
 То страшный мир какой-то был,  
 Без неба, света и светил,  
 Без времени, без дней и лет,  
 Без промысла, без благ и бед,  
 <...>

[Жуковский 1956, 485]

«Валдайский узник»

<...>

Отчаяньем терзался я  
 И жил — почти без бытия!  
 Весь мир казался мне чужим,  
 Недвижным, диким и пустым!  
 То был какой-то страшный свет,  
 То был хаос без дней и лет,  
 Без тяжести, без тел и мест,  
 Без солнца, месяца и звезд,  
 Без господ и без людей,  
 Без подсудимых и судей,  
 Без властелинов и рабов,  
 Без атеистов и попов,  
 Без цели действий и причин,  
 Без жен, девиц и без мужчин,  
 Без глупостей и без ума!..  
 Ни день, ни ночь, ни свет, ни тьма!

[Языков 1964, 120]

Строки Языкова, основанные на грамматическом параллелизме, соответствуют состоянию душевной дезориентации героя Жуковского. Лишь нагнетание предлога «без» в функции анафоры и антонимических понятий из разных тематических сфер позволяют увидеть в приведенном фрагменте пародический перепев источника.

Попытку расширить композиционные рамки поэмы при сохранении других ее признаков предпринял И. С. Тургенев в «Разговоре» (1844). Вместо привычного повествования от первого лица читатель слышит диалог, один из участников которого — старик-отшельник. Между тем сплошные мужские рифмы, будучи приметой романтического стиля, вызвали упрек К. С. Аксакова в подражании «Разговора» Лермонтову [Аксаков 1845, 49]:

В пещере мрачной и сырой  
 Отшельник бледный и худой

Молился. Дряхлой головой  
Он наклонялся до земли;  
И слезы медленно текли  
По сморщенным его щекам,  
Текли по трепетным губам  
На руки, сжатые крестом.

[Тургенев 1970, 261]

С байроновско-лермонтовской линией в истории русской романтической поэмы «Разговор» Тургенева связан, помимо формы стиха и тона исповеди, стихией напряженной, патетической речи. Она присутствует и в репликах Старика и Молодого человека, которые говорят о «цепях», «неправде», «гражданах», «славном поприще Добра» [Ямпольский 1970, 48], и в речи Крокодила, выступающего за права зверей.

Традицию Лермонтова, требующую мужских рифм для монолога героя, подхватывает Ап. Григорьев в «Предсмертной исповеди» (1846). Не ограничиваясь парными созвучиями, он использует кольцевые, перекрестные рифмы, часто в нерегулярной последовательности. Мужские «английские» окончания здесь «настаивают на твердости духа» [Бродский 2000, 22]:

Он умирал один, как жил,  
Спокойно горд в последний час;  
И только двое было нас,  
Когда он в вечность отходил.  
Он смерти ждал уже давно;  
Хоть умереть и не искал,  
Он всё спокойно отстрадал,  
Что было отстрадать дано.

[Григорьев 2001, 196]

Мотив заточения в произведении сюжетно не представлен (он реализован лишь как метафора в стилистике текста: «Что в нас окованное ждет / Минуты цепи разорвать... <...> В темнице тела пленено» [Григорьев 2001, 202]), а вся экспрессия скорби сконцентрирована в центральном мотиве — исповеди:

И, приподнявшись потом,  
Стал тихо, твердо говорить.  
Я слушал... В памяти моей  
Доселе исповедь жива;

Мне часто в тишине ночей  
Звучат, как медь, его слова.

[Григорьев 2001, 201]

Сила последнего слова, с которым умирающий обращается к рассказчику, сближает произведения Ап. Григорьева и Чуковского:

«Предсмертная исповедь»

«Крокодил»

И с этим словом на устах  
Замолк он: больше не слышал  
Ни звука я;

Сказал и умер.  
Я стоял...

[Чуковский 2013, 108]

[Григорьев 2001, 210]

Завершая представленную ретроспективу, вспомним еще об одном тексте, написанном в начале XX в. — «Исполненное обещание» В. Я. Брюсова (1901–1907). Восторженное посвящение в черновой рукописи (зачеркнутое) объясняет стилистический строй произведения: «Посвящаю В. А. Жуковскому, поэту нашей детской мечты, сказочнику, которому мы все обязаны лучшими часами наших детских лет» [Васильев, Щербаков 1973, 653]. Брюсов создал профессиональную стилизацию романтической поэмы, чье художественное изящество лишь подчеркивало архаичность жанра. Между тем поэма решительно не понравилась рецензенту (Ю. Александровичу, псевдоним А. Н. Потеряхина), объявившему её в рецензии, напечатанной в газете «Раннее утро» (1908, № 120), «полным ничтожеством в художественном смысле» [Цит. по: Ашукин, Щербаков 2006, 157]. Возможно, одной из причин столь суровой оценки были вменяемые Брюсову в вину ритмико-синтаксические и лексические переключки с текстами Пушкина, Лермонтова, Ростопчиной, Надсона. Автор рецензии воспринял их как знак подражательности, а не рефлексивности, которая отличает стилизаторство от эпигонства<sup>6</sup>.

Тюремная ситуация решена Брюсовым в манере Жуковского — из темницы нет выхода:

Глуха подземная тюрьма.  
В ней смрад и сырость, тишь и тьма.  
Порой в ней тени говорят,  
И кости давние стучат  
Под непривычною ногой,



Рождая отзвук гробовой, –  
Но звуки, умирая тут,  
Гранитной толщи не пробьют,  
Ни в замке, ни среди полей  
Ничьих не возмутят ушей!  
И с воли к тем, кто здесь забыт,  
Зов ни один не долетит!

[Брюсов 1973, 550]

У Чуковского, напротив, звучит страстный призыв к свободе:

<...>  
Вы так могучи, так сильны,  
Удавы, буйволы, слоны,  
Мы каждый день и каждый час  
Из наших тюрем звали вас  
И ждали, верили, что вот  
Освобождение придёт,  
Что вы нахлынете сюда,  
Чтобы разрушить навсегда  
Людские, злые города,  
Где ваши братья и сыны  
В неволе жить обречены!

[Чуковский 2013, 108]

Как видим, монолог Крокодила составляет часть «интертекстуального потомства» (А. К. Жолковский) «Шильонского узника», занимая в нем особое место. Исходный семантический комплекс оказался пародически переосмыслен с учетом «двойного» реципиента: «текст для детей и подтекст для взрослых — такова была новая форма „детского“ произведения. Знаменитый Блок и сказочник-дебютант Чуковский выступали вместе на литературных вечерах перед революционной публикой: в первом отделении Блок читал „Двенадцать“, во втором Чуковский — „Крокодила“. Поэмы образовывали своего рода петроградский диптих, в котором реальность отражалась в двух зеркалах — трагедии и комедии. „Музыка революции“ в обеих поэмах звучала общая — с множеством ритмических „цитат“ и аллюзий, взаимных перекличек» [Арзамасцева 2006, 250]. Создавая «младшую», «детскую» ветвь революционного эпоса [Гаспаров, Паперно 1975, 169], Чуковский обращался прежде всего к наследию русской классической поэзии. Адаптируя ее к восприятию ребенка («перевод на „детский“ язык великих тра-

дий русской поэзии...» [Петровский 2002, 13]), он в то же время оставлял семантический зазор для искушенного читателя. Помимо классической поэзии, в сказке нашла отражение акмеистская трактовка двух больших гумилевских тем — Африки и войны. Обе «были подвергнуты Чуковским пародийной переработке» [Арзамасцева 2006, 265].

Что же касается детской аудитории, то монолог Крокодила Крокодиловича, содержащий мотивы свободы, заточения, исповеди, страдания, угнетения, готовил юного читателя к восприятию романтической и демократической поэзии, которая ожидала его на новом этапе литературного развития («произведения для юношества»).

### *Примечания*

- <sup>1</sup> По словам Чуковского, он читал «Крокодила» в октябре 1915 г. на Бестужевских курсах [Чуковский 2012, 612]. Сказка «Ваня и Крокодил» публиковалась с января по декабрь 1917 г. в двенадцати выпусках приложения «Для детей» к журналу «Нива» [Крокодил 2018].
- <sup>2</sup> Работа написана в 1970 г.
- <sup>3</sup> Ср. с ранней поэмой Лермонтова «Исповедь» (1831), где визит старца к молодому пленнику в монастырскую тюрьму играет роль сюжетной мотивировки монолога героя.
- <sup>4</sup> Так, начало третьей части «Крокодила» о девочке Лялечке ритмически соответствует рассказу «О двух великих грешниках» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», а финал сказки содержит параллели с «Сашей», «Несжатой полосой», «Псовой охотой» [Гаспаров, Паперно 1975, 166–167].
- <sup>5</sup> Весомые доказательства ее влияния на сказку Чуковского приведены в публикации: [Безродный 1987, 62].
- <sup>6</sup> Помимо ритмических параллелей, в поэме имеются сюжетные переключки с новеллами Э. По, «Судом в подземелье» Жуковского, «Идиотом» Достоевского («Ее он девочкой увез / На свой незаблемый утес; <...> И сделал пленницу женой»), «Нищим» Подолинского («Граф Роберт смертный грех свершил. / Он брата своего убил...») и др.

### *Литература*

#### *Источники*

Аксаков 1845 — Аксаков К. С. «Разговор» Ив. Тургенева // Москвитянин. 1845. Ч. 1, № 2. С. 49. Эл. версия размещена на сайте «Аксаков Константин Сергеевич»: <http://aksakov-k-s.lit-info.ru/aksakov-k-s/kritika/razgovor-turgeneva.htm>.

*Бродский 2000* — Бродский И. [Из обсуждения докладов Э. Рейнольдса и А. Дикмана на конференции в честь столетия Мандельштама, Лондон, 1–5 июля 1991 г.] // Сохрани мою речь: записки Мандельштам. общества. М., 2000. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. С. 21–24.

*Брюсов 1973* — Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. / под общ. ред. П. Г. Антокольского [и др.]. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1: Стихотворения. Поэмы, 1892–1909.

*Васильев, Щербаков 1973* — Васильев М., Щербаков Р. Примечания // Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. / под общ. ред. П. Г. Антокольского [и др.]. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 637–654.

*Григорьев 2001* — Григорьев Ап. Стихотворения. Поэмы. Драмы / вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Б. Ф. Егорова. СПб.: Гуманитар. агентство «Академический проект», 2001.

*Гумилев 1999* — Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. М.: Воскресенье, 1999. Т. 3: Стихотворения. Поэмы (1914–1918).

*Дельвиг 1830* — Дельвиг А. А. «Нищий». Сочинение А. Подолинского // Литературная газета. 1830. № 19. С. 154. Эл. версия размещена на сайте «Дельвиг Антон Антонович»: <http://delvig.lit-info.ru/delvig/kritika/nischij-sochinenie-podolinskogo.htm>

*Жуковский 1956* — Жуковский В. А. Стихотворения / вступит. статья, подгот. текста и примеч. Н. В. Измайлова. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1956.

*Лермонтов 1980* — Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / отв. ред. В. А. Мануйлов. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1980. Т. 2: Поэмы.

*Некрасов 1981* — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. / гл. ред. М. Б. Храпченко. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1981. Т. 2: Стихотворения 1855–1866 гг.

*Подолинский 1985* — Подолинский А. И. Нищий // Русская романтическая поэма. М.: Правда, 1985. С. 396–413.

*Тургенев 1970* — Тургенев И. С. Стихотворения и поэмы / вступит. статья, подгот. текста и примеч. И. Ямпольского. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1970.

*Чуковский 2012* — Борьба с «Чуковщиной» (документы 20-х годов) // Чуковский К. Собрание сочинений: в 15 т. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. Т. 2: От двух до пяти; Литература и школа; Серебряный герб; Приложение / сост., коммент. Е. Чуковской. Эл. версия размещена на сайте «Некоммерческая электронная библиотека „ImWerden“»: [https://imwerden.de/pdf/chukovsky\\_ss\\_v\\_15-ti\\_tt\\_tom02\\_2012.pdf](https://imwerden.de/pdf/chukovsky_ss_v_15-ti_tt_tom02_2012.pdf).

*Чуковский 2013* — Чуковский К. Собрание сочинений: в 15 т. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013. Т. 1: Произведения для детей / сост., коммент. Е. Чуковской. Эл. версия размещена на сайте «Некоммерческая электронная библиотека „ImWerden“»: [https://imwerden.de/pdf/chukovsky\\_ss\\_v\\_15-ti\\_tt\\_tom01\\_2012.pdf](https://imwerden.de/pdf/chukovsky_ss_v_15-ti_tt_tom01_2012.pdf).

*Языков 1964* — Языков Н. М. Полное собрание стихотворений / вступит. статья, подгот. текста и примеч. К. К. Бухмейер. М.; Л.: Сов. писатель, 1964.

### *Исследования*

*Арзамасцева 2006* — Арзамасцева И. Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900–1930-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006.

*Ашукин, Щербаков 2006* — Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006.

*Бездродный 1987* — Бездродный М. Ключи сказки: [рецензия] // Литературное обозрение. 1987. № 9. С. 61–64. Рец. на кн.: Петровский М. С. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. 286 с.

*Гаспаров 2000* — Гаспаров М. Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 306–314.

*Гаспаров, Паперно 1975* — Гаспаров Б. М., Паперно И. А. «Крокодил» К. И. Чуковского: к реконструкции ритмико-семантических аллюзий // Тезисы I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: [ТГУ], 1975. С. 165–169.

*Жирмунский 1966* — Жирмунский В. М. Стих и перевод (из истории романтической поэмы) // Русско-европейские литературные связи: сб. статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1966. С. 423–433.

*Жирмунский 1978* — Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы: избр. труды. Л.: Наука (Ленингр. отделение), 1978.

*Крокодил 2018* — Крокодил Крокодилович: «этапы большого пути» // Вести образования. 2018. № 1(153). URL: <http://edition.vogazeta.ru/ivo/info/15059.html>.

*Петровский 1962* — Петровский М. Корней Чуковский: книга о детском писателе. [2-е изд., испр. и доп.]. М.: Детгиз, 1962.

*Петровский 1966* — Петровский М. Книга о Корнее Чуковском. М.: Сов. писатель, 1966.

*Петровский 1986* — Петровский М. Крокодил в Петрограде // Петровский М. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/krokodil-v-petrograde>.

*Петровский 2002* — Петровский М. Поэт Корней Чуковский // Чуковский К. Стихотворения / вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. М. С. Петровского. СПб.: Академический проект, 2002. С. 5–60.

*Петровский 2011* — Петровский М. В Африку бегом // Новый мир. 2011. № 1. С. 145–170. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2011/1/v-afriku-begom.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/1/v-afriku-begom.html).

*Розанов 1920* — Розанов И. Певец молчания (о стихотворениях Тургенева) // Творчество Тургенева: сб. статей / под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 40–69.

*Розанов 1941* — Розанов И. Лермонтов в истории русского стиха // М. Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. 1. С. 425–468. (Лит. наследство; Т. 43/44).

*Тименчик 2011* — Тименчик Р. Об одном источнике «Крокодила» // Некалендарный XX век. Мусатовские чтения. М.: Азбуковник, 2011. С. 72–83.

*Ямпольский 1970* — Ямпольский И. Поэзия И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Стихотворения и поэмы / вступит. статья, подгот. текста и примеч. И. Ямпольского. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1970. С. 5–59.

## References

*Arzamastseva 2006* — Arzamastseva, I. N. (2006). Khudozhestvennaya kontseptsiya detstva v russkoy literature 1900–1930-kh godov [Artistic concept of childhood in the Russian literature of 1900s–1930s] (habilitation dissertation). Moscow: Moscow State Pedagogical University.

*Ashukin, Shcherbakov 2006* — Ashukin, N., Shcherbakov, R. (2006). [Bryusov]. Moscow: Molodaya gvardiya.

*Bezrodnyy 1987* — Bezrodnyy, M. (1987). Klyuchi skazki [Keys to fairy tales] [Review of the book *Knigi nashego detstva* [Books of our childhood], by M. S. Petrovskiy]. Literaturnoe obozrenie, 9, 61–64.

*Gasparov, Paperno 1975* — Gasparov, B. M., Paperno, I. A. (1975). “Krokodil” K. I. Chukovskogo: k rekonstruktsii ritmiko-semanticheskikh allyuziy [“Krokodil” by K. I. Chukovskiy: reconstructing textual rhythmic-semantic allusions]. In Tezisy I Vsesoyuz. (III) konf. “Tvorchestvo A. A. Bloka i russkaya kul’tura XX veka” [Theses of the 1st All-Union (III) Conference “Creative activity of A. A. Blok and the Russian culture of the 20th century”] (pp. 165–169). Tartu: Tartu State University.

*Gasparov 2000* — Gasparov, M. L. (2000). Russkiy stikh kak zerkalo postsovet-skoy kul'tury [Russian verse as a mirror of the post-Soviet culture]. In Gasparov, M. L. Ocherk istorii russkogo stikha [An essay on the history of the Russian verse] (pp. 306–314). Moscow: Fortuna Limited.

*Krokodil 2018* — Krokodil (2018). Krokodil Krokodilovich: “etapy bol'shogo puti” [Krokodil Krokodilovich: “stages of the long way”]. Vesti obrazovaniya, 1 (153). Retrieved from <http://edition.vogazeta.ru/ivo/info/15059.html>.

*Petrovskiy 1962* — Petrovskiy, M. (1962). Korney Chukovskiy: kniga o detskom pisatele [Korney Chukovskiy: a book about a children's author]. (2nd ed.). Moscow: Detgiz.

*Petrovskiy 1966* — Petrovskiy, M. (1966). Kniga o Kornee Chukovskom [A book about Korney Chukovskiy]. Moscow: Sovetskii pisatel', 1966.

*Petrovskiy 1986* — Petrovskiy, M. (1986). Krokodil v Petrograde [A crocodile in Petrograd]. In Petrovskiy, M. Knigi nashego detstva [Books of our childhood]. Moscow: Kniga. Retrieved from <http://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/krokodil-v-petrograde>.

*Petrovskiy 2002* — Petrovskiy, M. (2002). Poet Korney Chukovskiy [Poet Korney Chukovskiy]. In Chukovskiy, K. Stikhotvoreniya [Poems] (pp. 5–60). Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt.

*Petrovskiy 2011* — Petrovskiy, M. (2011). V Afriku begom [Running to Africa]. Novyy mir, 1, 145–170. Retrieved from [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2011/1/v-afriku-begom.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/1/v-afriku-begom.html)

*Rozanov 1920* — Rozanov, I. (1920). Pevets molchaniya (o stikhotvoreniyakh Turgeneva) [Singer of silence (on Turgenev's poems)]. In I. N. Rozanov, Sokolov Yu. M. (Eds.) Tvorchestvo Turgeneva: sb. statey [Creative activity of Turgenev: collection of works] (pp. 40–69). Moscow: Zadruga.

*Rozanov 1941* — Rozanov, I. (1941). Lermontov v istorii russkogo stikha [Lermontov in the history of the Russian verse]. In M. Yu. Lermontov [Collected works] (pp. 425–468). Moscow: Izd-vo AN SSSR, Book 1. (Literaturnoe nasledstvo; T. 43/44).

*Timenchik 2011* — Timenchik, R. (2011). Ob odnom istochnike “Krokodila” [On the source text of “Krokodil”]. In Nekalendarnyy XX vek. Musatovskie chteniya [Non-calendar 20th century. Musatov readings] (pp. 72–83). Moscow: Azbukovnik.

*Yampol'skiy 1970* — Yampol'skiy, I. (1970) Poeziya I. S. Turgeneva [I. S. Turgenev's poetry]. In I. S. Turgenev Stikhotvoreniya i poemyy [Short and larger poems] (pp. 5–59). Leningrad: Sovetskii pisatel', Leningradskoe otdelenie.

*Zhirmunskiy 1966* — Zhirmunskiy, V. M. (1966). Stikh i perevod (iz istorii romanticheskoy poemyy) [Verse and translation (from the history of the romantic poem)]. In Russko-evropeyskie literaturnye svyazi: sb. statey k 70-letiyu so

dnya rozhdeniya akademika M. P. Alekseeva [Russian-European literary links: collection of works dedicated to the 70th anniversary of academician M. P. Alekseev] (pp. 423–433). Moscow; Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie.

*Zhirmunskiy 1978* — Zhirmunskiy, V. M. (1978). *Bayron i Pushkin; Pushkin i zapadnye literatury: izbr. trudy* [Byron and Pushkin; Pushkin and Western literatures: selectas]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie.

*Alexander Stepanov*

Tver State University; ORCID: 0000–0001–5342–3945

#### MONOLOGUE OF K. I. CHUKOVSKY'S CROCODILE: TOWARDS THE PROBLEM OF SOURCES AND PARALLELS

This article analyses the sources of Crocodile's monologue from the tale by K. I. Chukovsky and its parallels in the Russian poetic texts, predominantly of the 19th century. The monologue written in iambic tetrameter with masculine's pair rhymes, stands out from the polymetric composition of the poem in its length, "civic" sound, citations, parody. It evokes associations with a number of texts of metrical, lexical, motivic, and plot commonality. All of them go back to the "Prisoner of Chillon" by G. Byron translated by V. A. Zhukovsky, and from among the original Russian works it is "Mtsyri" by M. Yu. Lermontov. In Chukovsky's fairy tale, the original structural-semantic complex is parodically reinterpreted. Creating the "younger", "children's" branch of the revolutionary epic (B. M. Gasparov and I. A. Paperno), the author primarily resorted to the heritage of Russian classical poetry. By adapting it to the child's perception, he also left a semantic gap in the story that is accessible to the sophisticated reader. Crocodile's monologue, which contains the motives of freedom, imprisonment, confession, suffering, and oppression, prepared the young reader for the perception of romantic and democratic poetry that awaited him at a new stage of literary development ("works for youth").

**Keywords:** Prosody, masculine rhyme, semantics, rhythmic parallels, K. I. Chukovsky, Russian poetry for children

*Татьяна Круглякова*

## «СТИХИ НА ТРУДНОСТИ РУССКОГО ЯЗЫКА»: ПРАВИЛА РУССКОЙ ОРФОГРАФИИ В СТИХАХ

Стихотворения, написанные в помощь учителю русского языка и содержащие формулировки орфографических правил, популярны на протяжении последних ста лет: в учебниках по методике, статьях в методических журналах, школьных пособиях и детских книгах можно найти большое количество рифмованных правил, которые, несмотря на свою популярность, часто содержат различные ошибки, как речевые, так и в области стихосложения, и искажают лингвистическую информацию. В статье обсуждается вопрос о специфике детского восприятия и запоминания стихотворной речи и целесообразности использования рифмизации как мнемонического приема. Анализируются языковые особенности дидактических стихотворений о русском языке: типичные речевые и грамматические ошибки, нарушения в построении текстов; детские модификации дидактических стихотворений рассматриваются как доказательство их нечитабельности. Анализируются способы подачи лингвистической информации и ее возможные искажения в сознании учеников, связанные с организацией текстов. Делается вывод о задачах, которые ставят перед собой авторы (воспитание речевой культуры и литературного вкуса, формирование лингвистических представлений, облегчение запоминания лингвистической информации), и о возможностях их решить средствами наивной литературы. Обсуждается вопрос о причинах популярности жанра у учителей русского языка.

*Ключевые слова:* Детская речь, дидактическая поэзия, запоминание, орфографическое правило, мнемотехника, понимание, рифмизация, слуховое восприятие

---

*Татьяна Александровна Круглякова*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург  
t.kruglyakova@spbu.ru



Последнее время существует огромное количество методических разработок, построенных на основе «стихов» о русском языке. Такие стихи издаются отдельными книгами [Белорусец 2018, Бетенькова 1996, Бетенькова 2002, Иванова, Капустюк 2016, Титова 2018, Парамонова 2009, Фролова 2004, Чепиницкая 2019 и др.], размещаются на индивидуальных учительских сайтах и на сайтах многочисленных педагогических фестивалей. Учителя активно включаются в создание методических стихотворений, так как убеждены в их ценности: «Стихи собственного сочинения для учащихся начальной школы помогают с легкостью усваивать материал русского языка, с интересом учиться, прививать любовь к родному языку», — такими словами сопровождает свои сочинения победительница педагогического конкурса Г. И. Саревич [Саревич 2010]. «Прочитав эту книгу, вы смекнете, что рифма — лучший способ справляться с трудностями русского языка», — утверждает учительница русского языка М. А. Чепиницкая, в аннотации книги которой, вышедшей вторым изданием общим тиражом 6000 экземпляров, анонсируется эффективность «стихов на трудности (sic!) русского языка» [Чепиницкая 2019, 3].

Ученые-методисты также нередко призывают активно использовать на уроках в начальной школе рифмизацию как один из эффективных мнемонических приемов [Бренчугина-Романова 2016, Субботин 2017, Чепурной, Бура 2015]. Известный дефектолог, доктор педагогических наук Л. Г. Парамонова сочиняла стихотворения для коррекции различных речевых проблем, и ее монография, обобщившая многолетний опыт, так и называется — «Легкий способ стать грамотным» [Парамонова 2009].

Использование рифмовок для запоминания правописания — многолетняя школьная традиция. До сих пор достаточно широко известно стихотворение, приведенное Н. К. Кульманом в учебнике методики преподавания русского языка, хотя буква «ять», на запоминание списка слов с которой оно было направлено, уже более чем 100 лет назад исключена из алфавита:

Бѣлый, блѣдный, бѣдный бѣсъ  
Убѣжалъ голодный въ лѣсъ.  
Лѣшимъ по лѣсу онъ бѣгалъ,  
Рѣдкой съ хрѣномъ пообѣдалъ  
И за горький тотъ обѣдъ  
Даль обѣтъ надѣлать бѣдъ <...>

[Кульман 1912, 194].

Уже тогда, анализируя различные приемы обучения орфографии, Н. К. Кульман удивлялся живучести рифмовок. Ученый полагал, что необходимость вспоминать стихотворение заставляет пишущего выполнять лишнюю работу: «Подобное писание с препятствиями совершенно противоречит естественному процессу письма и принесет скорее вред, чем пользу» [Кульман 1912, 196]. Более резко высказывался А. И. Томсон, называя списки слов для запоминания, в том числе рифмованные списки слов, «педагогической оргией» [Томсон 1903, 158]. В естественной ситуации, по мнению ученого, рука и глаз пишущего сами контролируют письмо, а обращение к длинным рифмованным спискам возможно только в случае проверки написанного на экзамене. Именно в ситуации экзамена «кроется происхождение этого приема, а затем уже его стали смешивать с теми средствами, при помощи которых усваивается правописание», — утверждал А. И. Томсон [Томсон 1903, 159].

Но голоса методистов услышаны не были, и зарифмованные правила по-прежнему создаются и внедряются в практику школьного преподавания и внешкольной работы, что вызывает необходимость разобраться, действительно ли легко воспринимать правила в стихах, почему совсем нелегко их сочинять и в чем секрет их популярности у учителей.

Обратимся к современным методическим пособиям.

Г. А. Чепурной и Л. В. Бура в учебнике по мнемонике доказывают популярное положение, согласно которому рифмизация помогает школьнику запомнить разнообразную информацию, в том числе правила русской орфографии. Они приводят многочисленные примеры, аналогичные следующему:

Если «й» закрался в слог,  
То тогда мы пишем «об».  
Если гласный пред тобой,  
Пишем «об» само собой.

Перед гласным пишут «об»,  
Об этом знаю точно.  
А пред согласным пишут «о»,  
Скажу вам это даже ночью

[Чепурной, Бура 2015].

Предложенная рифмовка очень характерна для подобного рода творчества и при этом крайне неудачна: начиная с 6-й строки разрушается удобный для скандирования хореический метр, и, несмотря

на попытки удержать его (неполногласный предлог в 7-й строке), к последней строке автор окончательно сбивается на четырехстопный ямб; рифмы бедные; отсутствует синтаксическая связность в 3-й и 4-й строках (1-е лицо множественного числа в главной части и 2-е единственного в придаточной 1-го предложения и 3-е лицо множественного во 2-м предложении при единстве субъекта). Лишняя информация во 2-й строфе (6-я и 8-я строки) мешает запоминанию элементарного правила («Перед словами, которые начинаются с гласного звука, используют предлог „об“, с согласного — „о“»), а 1-я строфа вообще с трудом поддается дешифровке (вероятно, речь идет о том, что следует выбрать вариант «о», если слово начинается с йотированной гласной буквы). Низкое качество текста приводит к тому, что осознать и сформулировать правило оказывается практически невозможным.

Безусловно, есть и другие, гораздо более емкие и удачные, мнемонические тексты:

Либо, кое, то, нибудь  
Надо черточкой стянуть

*Собирать, стирать, задира —*  
Повнимательней гляди:  
Если в слове имя *Ира*,  
Значит, в корне буква *И*

[Запоминалки портала грамота.ру].

Но даже несмотря на существование забавных и ярких рифмовок, предложенный прием мало помогает восприятию новой лингвистической информации, ее запоминанию и, самое главное, возможности в дальнейшем пользоваться правилом в процессе письма.

Первое правило, которое изучается на уроках русского языка, формулируется в виде известного всем стишка: «Жи — ши пиши с буквой и». Несмотря на лаконичную формулировку правила и полное отсутствие исключений из него, дети, в том числе ученики средней школы, совершают бесконечное количество ошибок на «жи — ши», так как выбор буквы «и» после твердого шипящего идет вразрез с фонетическими представлениями носителей русского языка. Неудивительно, что ученица 1-го класса с легкостью запоминает стишок, но оказывается не в состоянии осознать инфор-

мацию, в нем представленную, и записывает правило следующим образом:

Жы и шы пишы с буквай и.

Основная цель изучения правил — формирование навыка быстрого грамотного письма. Максимально эффективной стратегией, по мнению Л. В. Савельевой, является «опора на адекватные когнитивные схемы, включающие как общие, так и конкретные признаки орфограмм и обеспечивающие полноту ориентировочной основы орфографических действий» [Савельева 2006, 243]. Следовательно, чтобы уметь грамотно писать, недостаточно выучить правило, но следует сформировать адекватные схемы и научиться опираться на них, а для этого нужно уметь преобразовывать информацию, добытую из формулировки правила, и анализировать речевые образцы. Рифмованная речь часто запоминается лучше, но рифмизация не облегчает процесс смыслового восприятия информации.

Несмотря на это, современные методические пособия и учительские сайты предлагают детям большое количество стихов, в которых в пространном виде формулируются элементарные правила:

Самая коварная  
В корне безударная.  
Если есть сомнение,  
Она без ударения.  
Проверять начнём с простого:  
Ищем смысл корня слова.  
Часто корень на поверку  
Сам годится для проверки.  
Нет — тогда подбор ведите:  
Среди родственных ищите  
Слово, где бы ясною  
Стала буква гласная

[Фролова 2004, 3].

Подача материала явно не продумана, но стихотворная форма как бы извиняет в глазах автора очевидные просчеты. Например, строки 3–4 логически небезупречны, так как в них перепутаны причина и следствие. В 6-й строке два родительных подряд мешают восприятию словосочетания «смысл корня слова», под которым, вероятно, следует понимать значение корня (смысл и значение —

не синонимы). И, главное, довольно сложно понять задачи автора рифмовки: смысл длинного текста сводится к трем последним строкам, читать и заучивать остальное — лишняя работа для ученика. Ошибки в выборе букв в корнях с безударными гласными объясняются не незнанием простейшего правила, а неумением его применять.

Феномен ученика, знающего формулировки орфографических правил, но не использующего их на письме, известен каждому учителю русского языка. И дело тут не только в отсутствии автоматизированного навыка применения орфографических правил, но и в специфике детского восприятия. И. Н. Горелов писал, что в детстве «наблюдаются многочисленные случаи формального владения речью, при котором ребенок подражательно оперирует словами и словосочетаниями — с „пустыми“, неадекватными и приблизительно усвоенными значениями» [Горелов 2003, 31–32].

Формальное владение правилом может складываться в процессе его слухового восприятия, в ходе которого одномоментно решаются различные задачи: необходимо разделить поток речи на отдельные элементы, распознать их как звуки родного языка, сложить из них слова, затем полученные элементы сравнить с эталонами, имеющимися в ментальном лексиконе. Чтобы облегчить и ускорить эту работу, человек обычно создает свою версию о том, что ему могут сообщить, и по мере развертывания повествования возвращается к воспринятому, чтобы подтвердить или опровергнуть свои первоначальные предположения. Смысловый прогноз строится на основании супрафонемных признаков (количества слогов и место ударного слога) (см. экспериментальные данные А. В. Венцова и В. Б. Касевича [Венцов, Касевич 1994, 60]). Но на указанные признаки сложно опереться при восприятии поэтической речи. Рассеченные метрическими паузами слова, как указывал Ю. М. Лотман, напоминают красную свитку Гоголя: трудно определить начало и конец слова и даже синтагмы, появляются дополнительные метрические ударения и ослабевают основные на месте слабых позиций в стихе; однако отдельные звуки вновь срastaются в слова в сознании слушателя [Лотман 1970, 76]. А. В. Венцов и В. Б. Касевич провели эксперимент, в котором взрослым испытуемым были предъявлены стихотворения и их прозаизированные варианты, и выяснили, что наличие большего количества сильных позиций в стихотворной речи облегчают взрослому ее восприятие [Венцов, Касевич 1994, 108–109]. Но в речи детей как менее опытных адресатов поэтического текста правиль-

ного «срастания» не происходит, что подтверждается лонгитюдными наблюдениями за детским исполнением стихов (подробнее см. [Круглякова 2009]). Верной сегментации и идентификации не всегда удается достичь и при восприятии зарифмованных правил: девочка 7 л., слушая стихотворение, опирается на хореический метр и сегментирует отрывок на двух-/трехсложные слова с ударением на 1-м слоге:

Буквы Че и Эн сидят,  
Рядом на диванчике.  
Сочни, пончики едят,  
Чай налив в стаканчики.

Буквы *чайные* сидят  
Рядом на диванчике.  
*Сончи, пончи* не едят,  
Чай налив в стаканчики.

Особенно сложно оказывается воспринимать неудачные стихотворные строки. Приведем пример из тетради ученика 5-го класса, записавшего со слов учителя стихотворное правило:

Приставки на з- и с-  
Питают большой интерес  
К согласной иль гласной, стоящей  
за ней.  
И ты посмотри на слова поскорей:

Приставки *на-, з- и с-*  
Питают большой интерес  
*Согласный и гласный*  
*Стоящий за ней.*  
И ты посмотри на слова поскорей.

Пред звонкой и гласной — всегда  
буква зз,  
А эс пред глухою согласной:  
Чрезмерно, раздвинуть, расклеить —  
Уже, по-моему, все теперь ясно.

*Вред* звонкий и гласный — всегда  
буква З,  
А С *вред* глухой и согласный.  
*Чрезмерно раздвинуть и склеить*  
*Уже в помойку и* все теперь ясно.

В приведенном выше примере непонимание вызвано общей расплывчатостью выражений, неоправданным употреблением уставших оборотов и фонетических вариантов слов, пропуском предикатов в начале 2-й строфы. Слова оказываются грамматически связанными только на уровне отдельных строк, и некоторую семантическую связность текст обретает лишь в 7-й и 8-й строках — то есть именно там, где в исконном тексте даются не связанные между собой и неудачно подобранные примеры.

Из поэтических просчетов, серьезно затрудняющих освоение материала, отметим нарушения ритма. Неритмичные тексты, казалось бы, не могут выполнять свою основную задачу — быть легкими для запоминания и воспроизведения, однако среди дидактических стихотворений таких чрезвычайно много. «Удареньями здесь вооб-

ше не стесняются», — комментировал детские учебные стихотворения К. И. Чуковский [Цит. по: Чуковская 2011, 149].

Мягкий знак *после* шипящих,  
В *конце* русских слов стоящих,  
Мы напишем не всегда.  
Ставится он лишь тогда < . . . >

[Морева 2007, 7].

Об этом вы сами подумайте, братцы!  
Я помогу вам, а вы догадайтесь  
И чистосердечно мне в этом признайтесь...  
Кто же успел уже догадаться,  
Где я пишушь и где не должна я встречаться

[Саревич 2010].

Чтобы избежать ритмических нарушений, авторы прибегают к многочисленным односложным вставкам — местоимению я, местоименным указательным наречиям, союзам и частицам, что часто затрудняет восприятие:

На корень смотрю вот уже полчаса,  
Но все же не знаю, что в нем написать:  
Сейчас между *о* *я* и *ё* выбираю,  
А как бы проверить себя, я не знаю

[Чепиницкая 2019, 162].

Технические вставки могут приводить к искажению правила.

Зачитался, засмеялся, наигрался, нагулялся  
*Здесь* в приставках за и на буква а стоять должна

[Бетенькова 1996, 12].

Очевидно, что буква «а» должна стоять в приставках «за» и «на» в любых словах, а не только в приведенных примерах.

К затруднению восприятия приводят неумелые рифмовки. «Халтурные, неряшливые» — так характеризовал рифмы из учебной литературы для детей К. И. Чуковский [Цит. по: Чуковская 2017, 315]:

Слов похожих очень много  
Есть похожие немного

[Морева 2007, 3].

В некоторых случаях неряшливость рифмовки мешает восприятию информации. Девочка 8 л. заучивает наизусть:

После корня он стоит,  
Слово новое звучит.  
Обозначу уголком –  
Называю *суффиксом*.

Метатеза в слове «суффикс» бывает устойчивой в речи младшеклассников, что объясняется большей частотностью слов на *-иск* по сравнению со словами на *-икс* и наличием значительного числа исконно русских слов с такой финалью. Приведенная рифмовка, призванная помочь ребенку запомнить новый термин, только подерживает неправильное произношение.

Ребенку трудно уследить за разворачиванием мысли в тех случаях, когда границы строфы и предложения не совпадают или наблюдается неоправданная инверсия. Однако анжабеманов и инвертированных конструкций в рифмовках неоправданно много:

Вот ещё один закон.  
Нам предписывает он:  
*Имена людей, зверей,*  
*Все названия морей,*

*Городов, озёр и рек*  
*Должен каждый человек*  
*С буквы прописной писать.*  
(С большой буквы начинать.)  
Буква эта — главная,  
Потому заглавная

[Морева 2007, 6].

Прямое дополнение в выделенном нами предложении предшествует грамматической основе, а составное глагольное сказуемое оказывается рассечено длинной вставкой, в том числе содержащей подлежащее, и восприятие данного текста становится отдельной задачей, более сложной, чем осознание самого правила. Граница



между строфами, проходящая внутри предложения, также препятствует его осознанию.

Покидать свое место в стихе могут и определения, при этом устанавливаются ложные смысловые связи в тексте.

Слово *чтоб* явить на свет,  
Нужно знать один секрет.  
<...>

Если н всего одна,  
*То и в существительном*  
*В одиночестве она,*  
*Вовсе не губительном*

[Чепиницкая 2019, 169].

Чрезвычайно часто используются неприемлемый для письменной речи разговорный порядок слов в сложноподчиненных предложениях. Характерная черта наивных стихотворений, в том числе рифмованных правил, — перемещение подчинительного союза с первых позиций в придаточном.

Если в слове звук глухой  
На конце имеется,  
Здесь не стоит, милый мой,  
На «авось» надеяться.  
Ставь проверочное слово,  
*Гласный чтоб за ним стоял.*  
Вот и всё у нас готово,  
Я не раз так проверял! (Орфография и пунктуация источника)

[Иванова, Капустюк 2016, 31].

В стихотворении Т. Ш. Крюковой, специально написанном для учебника русского языка под ред. Г. Г. Граник, инверсия не только на уровне слов (в 11 строке), но и на уровне организации текста:

Не мог озорной мягкий знак  
Найти себе место никак.  
В журчащем, прозрачном ручье  
Заплыл мягкий знак перед Е.

Заметил, летит вороньё  
И ловко взлетел перед Ё.  
К несчастью свалился в репы,  
Попав прямиком перед И

Оттуда залез к муравью  
Усевшись, как раз перед Ю,  
*А шла когда мимо свинья,*  
Забрался он к ней перед Я

И громко запел: «Перед Е, Ё, И, Ю  
Всегда разделительным знаком стою.  
Я знак разделительный, знайте друзья

Меня вы найдёте в словах перед Я» (Орфография и пунктуация источника)

[Крюкова 2006].

Вынесение «я» из ряда других йотированных букв в последней строфе заставляет искать специфику употребления мягкого знака перед этой буквой. Сомнения, не стоит ли писать «ь» исключительно перед «я», косвенно подтверждаются и строением первой строфы, в которой мягкий знак назван озорным и утверждается, что место ему найти перед другими буквами не удастся.

Многим дидактическим стихотворениям свойственна не только такая неразбериха, связанная с непродуманной композицией, но также и отсутствие внимания к значению синтагм и неряшливость в выборе слов.

Сочетанья ЩА и ЧА  
в словах пища и свеча,  
куча, гуща, каланча,  
туча, роща, саранча,  
чаша, дача и печать  
нужно с буквой А писать

[Бетенькова 2002].

Стихотворение построено таким образом, что приведенные примеры воспринимаются как закрытый список слов, подчиняющихся данному правилу.

В стихотворении о правописании безударных гласных утверждается, что корень слов есть у кустов.

Так же, как и у кустов,  
Корень слова есть у слов

[Бетенькова 2002].

Удивительно, но учителя русского языка и начальной школы, авторы рифмованных правил, нередко сами допускают речевые и грамматические ошибки, и более того тексты с ошибками публикуются как на сайтах, так и в журналах, и в методических пособиях. Может нарушаться лексическая сочетаемость слов:

Предлоги  
Заявляю *наотрез*:  
В, на, за, с, через, чрез,  
Из, под, от, при, со, у, да —  
Будь внимателен всегда —  
Начертай от слов отдельно.  
Заучи все не бесцельно!

[Кремнев 2009].

«Наотрез» в значении «категорически, решительно» по данным Национального корпуса русского языка используется только в сочетании со словами «отказаться», «отказать», «отвергнуть», «отрицать» [Кустова 2011]. «Начертать» в значении «написать» является устаревшим и, скорее всего, непонятным младшему школьнику, кроме того, в данном контексте был бы уместнее глагол несовершенного вида. В разряд предлогов попадает «да» — частица или союз, но в любом случае — не предлог. Попутно отметим, что автор, во-первых, предлагает непродуманный список предлогов, в которых «через» и «чрез» занимают самостоятельную позицию, при этом отсутствуют многие частотные предлоги, а во-вторых, не принимает в расчет, что следование предложенному им правилу приведет к раздельному написанию большей части русских приставок.

Чрезвычайно часто не соблюдаются условия местоименной референции.

Непроизносимые согласные  
Такие все несчастные.  
В словах мы их не слышим,  
А вот в тетради пишем.  
Чтоб они из слов не убежали,  
Мы их долго проверяли.  
Ищем мы такое слово,  
Чтоб услышать *её* снова

[Запоминалки...].

Местоимение «её» должно отсылать читателя к существительному женского рода в единственном числе, но таких слов в тексте нет. Вероятно, тут «её» семантически соотносится со словосочетанием «непроизносимые согласные». Путаница между гласными / согласными буквами и звуками часто возникает в школьных методических пособиях по русскому языку. Безусловно, непроизносимой может быть только буква, но «услышать снова» можно только звук. Аналогично в стихотворении Н. М. Бетеньковой местоимение «за ним», судя по всему, должно соотноситься с названием буквы — «с», но буква — существительное женского рода.

Посмотрите на соседа  
Эффективный ход простой!  
И в приставке «с» пишите,  
Если вслед за *ним* глухой!

[Бетенькова 2002].

Нередки и грамматические ошибки:

*Мешает* мама тесто —  
Испечь большой пирог.  
Мы ей мешать<sup>1</sup> не будем,  
Чтоб тот пирог был в срок

[Титова 2018, 25].

Их ты встретишь в ленте букв.  
Они там парами идут.  
Ну а в слове по одной строго замечаем.  
Звонкий слышим в них, глухой —  
Мы это отмечаем.  
Но писать их, верно сможем,  
Правило *узня*<sup>2</sup>

[Саревич 2010].

Одним из первых о качестве детской учебной поэзии писал К. И. Чуковский. Л. К. Чуковская вспоминала, какую оценку давал он стихам, напечатанным в «Букваре» Фортунатовой: «Чуть появились эти стихи, хватаешься за голову и стонешь... <...> Не ямб, не хорей, не поэзия, не проза. Дилетантская слякоть... <...> И это измывательство над русскою речью утверждается Наркомпросом

во всесоюзном масштабе, и никто до сих пор не закричал караул» [Чуковская 2017, 314]. «Не может быть такого положения, при котором плохие стихи оказались бы хороши для детей», — формулирует свою позицию К. И. Чуковский в знаменитой книге «От двух до пяти» [Чуковский 1990, 344–345].

Многочисленные просчеты и промахи авторов приводят к тому, что «грамматические стихи» не справляются с задачей развития чувства языка и формирования культуры устной и письменной речи, а напротив, препятствуют формированию этой культуры. Кроме этого, рифмовки не могут решить и другую задачу — задачу «стихового воспитания». К. И. Чуковский писал: «В сущности, совершается злое и вредное дело: вместо того чтобы готовить детей к восприятию гениальных поэтов, их систематически отравляют безграмотной и бездарной кустарщиной» [Чуковский 1990, 345].

Недостаточно талантливые и опытные авторы отказываются от работы над текстом, вероятно, полагая, что высокая методическая цель позволяет им пренебрегать разного рода правилами. Но, во-первых, как указывалось выше, стихотворная форма способствует не осознанию, а механическому запоминанию информации. Во-вторых, формулировки правил и способы подачи примеров в рифмовках часто искажают суть правил.

Многие рифмовки содержат в себе только информацию о существовании правила, а их основным содержанием становится недоумение автора, вызванное написанием слова, или даже утверждение, что ни осознать, ни запомнить правописание многих слов невозможно:

Посмотри на слово «розыск»  
И сравни его с искать  
Почему-то вместо и  
В корне ы должны писать

[Титова 2018, 49].

Есть слова, что не проверить —  
Нужно на слово поверить:  
Их так много, что нельзя  
Их запомнить все, друзья!

[Иванова, Капустюк 2016, 29].

Стихотворные пассажи, которые предлагают авторы, настолько не информативны, что могут быть использованы в любом тексте и действительно нередко кочуют из стихотворения в стихотворение:

Подбираем быстро слово, и проверка готова

[Запоминалки...]

Слова для проверки ищите родные, родные однокоренные

[Бетенькова 2002].

Урок сегодня новый,  
Глаголы изучаем,  
И правило сегодня  
Мы новое узнаем

[Саревич 2010].

И исключения повтори  
Без этого никак

[Чепиницкая 2018, 166] и др.

При этом в стихотворениях, которые не должны отвлекать от правила, появляются иногда и довольно неожиданные персонажи, и удивительные повороты сюжета.

Вам скажет каждый джентльмен:  
«Две буквы н любой порою  
Пиши в словах, где -онн- и -енн-,  
И только ветреный с одною».  
Ему в ответ абориген:  
«На н кончается основа,  
К ней прибавляешь суффикс н,  
С двумя нн получаешь слово!»

[Бетенькова 2002].

Отвлекают от работы над правилом и не всегда уместные шутки, вызывающие протест читателя и оттягивающие на себя внимание:

Чтобы пятерку в дневнике своем увидеть,  
Тебе никак нельзя учителя обидеть,  
Придется долго и терпеть, и ненавидеть,

Зависеть и вертеть, дышать, смотреть и гнать,  
А также слышать всё и в голове держать  
[Титова 2018, 104].

Какой коварный мягкий знак!  
Кого он выбирает?  
Он выбирает женский род  
В единственном числе.  
А род мужской не трогает  
И женский избегает,  
Когда встречается женский род  
Во мно-же-стве!  
[Титова 2018, 87].

Стоит заметить, что большинство правил, предлагаемых в стихотворной форме, не составляет труда запомнить: правописание безударных гласных, произносимых согласных, звонких согласных на концах слов и пр. Если дети совершают ошибки на эти правила, то связаны они не с незнанием формулировок, а с неумением анализировать языковой материал — например, находить однокоренные слова. Необходимость проговаривать стишки в этом случае только сбивает с толку учеников.

С другой стороны, поэты и сами не всегда подбирают соответствующие примеры. Это может быть курьезное несоответствие правилу:

Я в сочетанье ЧУ и ЩУ  
всегда вставляю букву У.  
Но исключения есть тут:  
ЖЮри, броШЮра, праШЮт

[Бетенькова 2002].

Или более серьезная ошибка, приводящая к невозможности разобраться, о чем идет речь:

Крышка, кошка и селёдка,  
Сумка, банка, сковородка.  
Кто скорее всех узнает,  
Что слова объединяет

[Бетенькова 1996, 11].

Так как эти стихи помещены в разделе «Суффиксы», вероятно, имеется в виду, что слова объединены общим суффиксом -к-, но

в слове «банка» нет суффикса, в слове «крышка» отглагольный суффикс *-шк-*, а слова «кошка» и «сумка» имеют неоднозначную членность с точки зрения современного языка.

Иногда неудачные подобранные примеры могут стать источником детских ошибок. Так, в стихотворении Н. М. Бетеньковой приводится длинный список слов (заметим в скобках, что можно было бы существенно его сократить, так как некоторые слова с легкостью поддаются объяснению и смысловому объединению). Приведем фрагменты:

С буквой И писать умей:  
*ничего*, *ничья*, *ничей*,  
диван, пианино,  
рисунок, пион,  
пингвин, сирота,  
*кипяток* и *бидон*,  
< . . . >  
минута, нигде,  
никогда, никуда  
все с И безударною пишут всегда

[Бетенькова 2002].

Следование этой рекомендации приведет к тому, что в словах «кипяток» и «ничего» в безударном положении «всегда» будет поставлена буква И (кипиток, ничиги).

На стихотворение М. Чепиницкой ссылается старательный ученик 8-го класса, написавший «Моё сочинении»:

Есть слова совсем простые,  
Но запомнить нужно их.  
Раз на -ий, на -ие ия,  
Окончание -и у них.  
Если, что писать, не знаешь,  
«И» пиши не прогадаешь

[Чепиницкая 2019, 168].

К искажению правила приводит и небрежное обращение с терминами. На серьезном лингвистическом портале «Грамота.ру» опубликовано стихотворение А. Дядченко, из которого следует, что в сложных предложениях из-за, из-под предлогом является только первая часть:



Либо, кое, ка, nibудь, –  
То, таки не позабудь  
Написать через дефис,  
Как предлог со словом из

[Запоминалки портала грамота.ру].

В стихотворении В. Кремнева косвенно утверждается, что «мягкость слышится» (мягкие согласные?) на конце слова «рожь» и не слышится в словах «вскачь», «прочь», «точь-в-точь». Здесь же возникает новое сочетание «твердый знак шипящий», которое вероятно следует понимать, как «мягкий знак после твердого шипящего», а возможно, и «отсутствие мягкого знака после твердого шипящего»:

Мы наречия точь-в-точь,  
Настежь, вскачь, прочь — пишем  
С мягким знаком, как рожь, дочь,  
Мягкость хоть не слышим.  
Замуж, уж и невтерпеж —  
Твердый знак шипящий,  
Как в словах пейзаж, морж, нож,  
Стаж и стриж парящий

[Кременев 2009].

Обилие аналогичных текстов в букварях и учебных пособиях, в методических журналах и на уважаемых порталах вызывает недоумение. Рассказывая о своей работе в «Детгизе» под руководством С. Я. Маршака, Л. К. Чуковская писала о подобных стихотворениях как о пережитках прошлого, которым нет места в новой детской литературе: «Естественно, что для педагогов, чья эстетика вполне удовлетворялась подобными поделками, строгие требования к стихам и прозе, к ритмике, синтаксису, языку, забота о художественном замысле, об эмоциональной подготовленности политического и морального вывода, утверждение, что степень воспитательного воздействия находится в прямой зависимости от художественного качества, представлялось никчемностью, ненужностью, а то и хуже — тормозом к быстрейшему развитию советской литературы, формализмом, эстетством» [Чуковская 2017, 315].

Однако приходится признать, что до сих пор стихотворения низкого качества занимают значительное место в рамках школьного

преподавания русского языка, и правила в стихах оказались гораздо более живучими, чем предполагали методисты и редакторы на пороге XX века.

Вероятно, многим учителям хочется найти самый простой способ быстро обучить сложной русской грамоте своих учеников. Зная, что младшие школьники любят стихи и быстро их запоминают, они стремятся предложить детям стихотворные правила. Что же обычно не учитывают педагоги?

Во-первых, забывают о том, что информация, которая быстро запоминается, необязательно хорошо осознается, а стихотворная форма часто препятствует правильной сегментации и идентификации речи.

Во-вторых, не принимают в расчет, что для формирования навыка грамотного письма следует стремиться не к запоминанию правил, а к выработке орфографической зоркости и формированию навыка анализировать языковой материал. Есть правила, которые запомнить непросто (правописание н/нн, слитное и раздельное написание не с разными частями речи, правописание корней с чередованиями и др.), и тут использование мнемонических приемов уместно. Но в огромном большинстве случаев в русской орфографической системе с ее ведущим морфологическим принципом правило формулируется элементарно, и его запоминание не требует специальных приемов, а вот применение связано с серьезной работой по подбору однокоренных и одноморфемных слов. Наличие лишней ступени — необходимости запоминать и воспроизводить стихотворные правила — часто только препятствует этой работе.

В-третьих, учителю русского языка следует, безусловно, помнить об ответственности: любое стихотворение, прочитанное ребенку на уроке русского языка, должно быть в первую очередь хорошим стихотворением. И не только потому, что плохие стихи препятствуют выработке поэтического вкуса, формированию культуры устной и письменной речи, но еще и потому, что воспринимать произведения низкого качества и осознать представленную в них информацию, оказывается гораздо более сложной работой, чем читать и учить хорошие стихи.

«Поэзия для маленьких должна быть и для взрослых поэзией», — писал К. И. Чуковский в заповедях для детских поэтов [Чуковский 1990, 345]. Поэзия обязательно может и должна звучать на уроке: безусловно, стихотворения, построенные на языковой игре, в веселой форме рассказывающие о русском языке, формируют интерес и мотивацию к обучению. Но рифмовки, которые сейчас

предлагают детям, в большинстве своем приносят больше вреда, чем пользы. С. Я. Маршак в басне «О гвоздях» призывал избегать морализаторства в детской литературе, но сказанное им можно отнести и к избыточному дидактизму учебных текстов:

Мы с вами книги детские видали,  
Пробитые насквозь гвоздем морали.  
От этих дидактических гвоздей  
Нередко сохнут книжки для детей...

Мораль нужна, но прибавать не надо  
Ее гвоздем к живым деревьям сада,  
К живым страницам детских повестей.  
Мораль нужна. Но — никаких гвоздей!

[Маршак 1970, 507].

### *Примечания*

<sup>1</sup> Ср. месить тесто, месит.

<sup>2</sup> Ср. узнав, глагол совершенного вида образует деепричастие при помощи суффикса -в.

### *Литература*

#### *Источники*

*Белорусец 2018* — Белорусец С. М. Стихит-парад: игрослов, азбуковедник, загадочник. М.: Издательский дом, 2018.

*Бетенькова 1996* — Бетенькова Н. М. Грамматика в рифмовках для начальной школы. М.: Новая школа, 1996.

*Бетенькова 2002* — Бетенькова Н. М. Орфография и грамматика в рифмовках занимательных. М.: АСТ, 2002.

*Запоминалки* — Запоминалки в стихах по русскому языку Натальи Анатольевны Звакиной // В помощь тем, кто хочет хорошо учиться: [сайт]. URL: <https://www.sites.google.com/site/natalianatolevnyzvakinovj/zapominalki-v-stihah-po-russkomu-azyku>

*Запоминалки портала грамота.ру* — Запоминалки портала грамота.ру — Запоминалки // Грамота.ру: справочно-информационный портал. URL: <http://gramota.ru/class/memos/>.

*Иванова, Капустюк 2016* — Иванова Н. В., Капустюк Н. К. Правила русского языка в стихах. Ростов-на-Дону: Феникс, 2016.

- Кремнев 2009* — Кремнев В. Правописательные стихи // Русский язык. 2009. № 14. URL: [https://rus.1sept.ru/view\\_article.php?id=200901406](https://rus.1sept.ru/view_article.php?id=200901406)
- Крюкова 2006* — Крюкова Т. Грамматическая мозаика // Начальная школа. 2006. № 14. URL: <https://nsc.1sept.ru/article.php?ID=200601408>
- Маршак 1970* — Маршак С. Я. О гвоздях // Маршак С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 5.
- Морева 2007* — Морева Е. В. Королевство «Русский язык»: Грамматика в стихах. ЛитРес: Самиздат, 2007.
- Титова 2018* — Титова Н. Е. Все правила русского языка в стихах и иллюстрациях для начальной школы. М.: АСТ, 2018.
- Парамонова 2009* — Парамонова Л. Г. Легкий способ стать грамотным. М.: АСТ, 2009.
- Саревич 2010* — Саревич Г. И. Стихи по русскому языку, правила в стихах // Открытый урок. 1 сентября: [сайт]. URL: <https://urok.1sept.ru/articles/580653>.
- Фролова 2004* — Фролова Т. Я. Русский язык в рифмованных алгоритмах. Симферополь: Таврида, 2004.
- Чепиницкая 2019* — Чепиницкая М. А. Нормы и правила русского языка в стихах. М: Эксмо, 2019.

### *Исследования*

- Бренчугина-Романова 2016* — Бренчугина-Романова А. Н. Использование приемов мнемотехники на уроках русского языка в условиях полиэтнической школы // Наука и школа. 2016. № 3. С. 124–127.
- Венцов, Касевич 1994* — Венцов А. В., Касевич В. Б. Проблемы восприятия речи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994.
- Горелов 2003* — Горелов И. Н. Проблема функционального базиса речи в онтогенезе // Горелов И. Н. Избранные труды по психолингвистике. М.: Лабиринт, 2003. С. 205–220.
- Круглякова 2009* — Круглякова Т. А. Репродуцированный стихотворный текст как объект психолингвистического исследования (на материале детской речи) // Вопросы психолингвистики. 2009. № 9. С. 156–164.
- Кульман 1912* — Кульман Н. К. Методика русского языка. СПб.: Издание Я. Башмакова и К°, 1912.
- Кустова 2011* — Кустова Г. И. Словарь русской идиоматики: сочетания слов со значением высокой степени. Academic, 2011. Эл. версия размещена на сайте «Словари, созданные на основе национального корпуса русского языка»: <http://dict.ruslang.ru/magn.php?>

*Лотман 1970* — Лотман Ю. М. Принцип сегментации поэтической строки // Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 169–191.

*Савельева 2006* — Савельева Л. В. Стратегии овладения орфографией в начальной школе и когнитивные предпосылки их формирования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2006. Т. 6, № 14. С. 231–245.

*Субботин 2017* — Субботин Д. И. Использование приемов мнемотехники на уроках русского языка как иностранного (из опыта работы международной школы русского языка и русской культуры «V. Dal») // Взаимодействие языков и культур. Материалы VI Международной научной конференции / сост. Г. Н. Чиршева. Череповец, 2017. С. 164–170.

*Томсон 1903* — Томсон А. И. К теории правописания и методологии преподавания его в связи с проектированным упрощением русского правописания. Одесса: Экономическая типография, Почтовая, № 43, 1903.

*Чепурной, Бура 2015* — Чепурной Г. А., Бура Л. В. Образовательная мнемотехника: технологии эффективного усвоения информации. Учебно-методическое пособие. Севастополь: РИБЕСТ, 2015.

*Чуковская 2017* — Чуковская Л. К. В лаборатории редактора. М.: Азбука, 2017.

*Чуковский 1990* — Чуковский К. И. От двух до пяти. М.: Педагогика, 1990.

## References

*Brenchugina-Romanova 2016* — Brenchugina-Romanova, A. N. (2016). Ispol'zovanie priemov mnemotekhniki na urokah russkogo jazyka v uslovijah polijetnicheskoj shkoly [Using the methods of Mnemonics in Russian Language lessons in the conditions of polemical school]. *Nauka i shkola*, 3, 124–127.

*Chepurnoj, Bura 2015* — Chepurnoj, G. A., Bura, L. V. (2015). Obrazovatel'naja mnemotekhnika: tehnologii effektivnogo usvoenija informacii [Educational mnemonics: Technologies for effective assimilation of information]. Sevastopol': RIBEST.

*Chukovskaja 2017* — Chukovskaja, L. K. (2017). V laboratorii redaktora [In Editor's Laboratory]. Moscow: Azbuka.

*Chukovskij 1990* — Chukovskij, K. I. (1990). Ot dvuh do pjati [From Two to Five]. Moscow: Pedagogika.

*Gorelov 2003* — Gorelov, I. N. (2003). Problema funkcional'nogo bazisa rechi v ontogeneze [Problem of Functional basis in Ontogenesis]. In I. N. Gorelov, *Izbrannye trudy po psiholingvistike* [Selected Works on Psycholinguistics] (pp. 205–220). Moscow: Labirint.

*Krugljakova* — Krugljakova, T. A. (2009). Reproducirovannyj stihotvornyj tekst kak ob'ekt psiholingvističeskogo issledovanija (na materiale detskoj reči) [Reproduced poetic text as an object of psycholinguistic research (on the basis of children's speech)]. *Voprosy psiholingvistiki*, 9, 156–164.

*Kul'man* — Kul'man, N. K. (1912). *Metodika russkogo jazyka* [Methodics of Russian Language]. Saint Petersburg: Izdanie Ya. Bashmakova i K°.

*Kustova* — Kustova, G. I. (2011). Slovar' russkoj idiomatiki: sochetanija slov so znacheniem vysokoj stepeni [Vocabulary of Russian Idioms: Combinations of words with meaning of a high degree]. Retrieved from: <http://dict.ruslang.ru/magn.php?>.

*Lotman 1970* — Lotman, J. M. (1970). Princip segmentacii pojetičeskoj stroki [A principle of segmentation of poetic line]. In Ju. M. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta* [The structure of artistic text] (pp. 169–191). Moscow: Iskusstvo.

*Savel'eva 2006* — Savel'eva, L. V. (2006). Strategii ovladenija orfografiej v nachal'noj shkole i kognitivnye predposylki ih formirovanija [Strategies of mastering spelling in primary school and cognitive prerequisites for its formation]. *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena* (Vol. 6), 14, 231–245.

*Subbotin 2017* — Subbotin, D. I. (2017). Ispol'zovanie priemov mnemotekhniki na urokah russkogo jazyka kak inostrannogo (iz opyta raboty mezhdunarodnoj shkoly russkogo jazyka i russkoj kul'tury “V. Dal”) [Usage of mnemonic methods on the lessons of Russian as a foreign language (experience of International School of Russian Language and Russian Culture “V. Dal”). In G. N. Chirsheva (Ed.), *Vzaimodejstvie jazykov i kul'tur. Materialy VI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [The interaction of languages and cultures. Materials of the VI International Scientific Conference] (pp. 164–170). Cherepovets.

*Tomson 1903* — Tomson, A. I. (1903). K teorii pravopisanija i metodologii prepodavanija ego v svjazi s proektirovannym uproshheniem russkogo pravopisanija [Towards the theory of spelling and methods of teaching it in the context of proposed simplification of Russian spelling]. Odessa: Ekonomičeskaja tipografija.

*Vencov, Kasevich 1994* — Vencov, A. V., Kasevich, V. B. (1994). *Problemy vosprijatija reči* [Problems of Speech Perception]. Saint Petersburg: Izd-vo SPbGU.

*Tatyana Kruglyakova*

St. Petersburg State University; ORCID: 0000-0003-4408-7673

#### SPELLING RULES AS POETRY: HOW TO TEACH RUSSIAN?

Poems that include formulas of spelling rules, specially written to help teacher of Russian Language were popular during the last century: one could find numerous rhymed rules in various textbooks, in article on teaching methodology, in tutorials, and in children's books. Such rhymed rules address spelling mistakes, speech and versification errors, and distorted linguistic information. The article focuses on the problem of children's perception and memorization of rhymed speech and expediency of usage of rhyming as a mnemonic method. Language particularities of didactical poems in Russian language (typical speech and grammatical errors, mistakes in poetic text construction) are considered. Children's humorous modifications of the didactical poems ultimately serve as proof of their failure to deliver the desired educational outcomes. Ways of proposing linguistic information and its possible distortion (connected with text organization) are analyzed and studied. An important component question of this study probes why the Russian language teachers are still so fond of these poems as in-class instructional material.

**Keywords:** child language, didactical poetry, memorization, spelling rule, mnemonics, understanding, rhyming, auditory perception

*Ксения Тверьянович*

## «THE GRUFFALO» ДЖ. ДОНАЛЬДСОН И «ГРУФФАЛО» М. БОРОДИЦКОЙ: РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ДИДАКТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ

Сказка Дж. Дональдсон «Груффало» завоевала огромную читательскую популярность, в том числе в России. Ее русский перевод, выполненный М. Я. Бородицкой, интересен со стиховедческой точки зрения. Стихотворный размер перевода, не являясь структурным аналогом размера оригинального текста, тем не менее может рассматриваться как его функциональный аналог, а чередование ритмических вариаций в основном соответствует логике чередования различных вариаций размера оригинала и таким образом поддерживает динамику развития сюжета. При этом русский текст организован более сложно и разнообразно на звуковом, грамматическом, лексическом уровнях, и эти структурные (формальные) отличия неизбежно сопровождаются смещением некоторых смысловых акцентов.

*Ключевые слова:* Поэзия, поэтический перевод, функциональная (динамическая) и формальная эквивалентность, стихосложение, стих, ритм, рифма, Джулия Дональдсон, Аксель Шеффлер, ритмическая композиция, сказка, поэзия для детей, детская литература.

О содержательности стихотворной формы поэтического текста и о необходимости и одновременной невозможности ее передачи в переводе на другой язык неоднократно писали и поэты, и переводчики, и исследователи: по словам В. Я. Брюсова, «передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты». Поскольку воспроизвести средствами другого языка все элементы формы нельзя, «переводчик обычно

---

*Ксения Юрьевна Тверьянович*

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург  
ksutver@gmail.com



стремится передать один или в лучшем случае два (большую частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов» [Брюсов 1905, 12]. Выбором конкретных формальных элементов, которые переводчик стремится сохранить в первую очередь, и определяется его «метод перевода» [Брюсов 1905, 13]. Важность осознанности такого выбора подчеркивал Г. А. Шенгели: «Считается непререкаемой истиной принцип: „стихи надо переводить размером подлинника“. Этот принцип иногда проводится до абсурда прямолинейно: с оригинального метра снимается просто КАЛЬКА — с полным пренебрежением естественностью фразы и даже смыслом»<sup>1</sup>. В противовес принципу формальной эквивалентности Шенгели выдвигает принцип «функционального подобия»: «Мы всматриваемся, какой в оригинале стих по своему характеру: медлительный или быстрый, плавный или порывистый, торжественный или задорный? Сечет ли стих речь на отчлененные отрезки, или речевой поток свободно и небрежно переливается через стиховые рубежи? Учтя это, мы определяем связь данного стиха с тем или иным жанром, степень его традиционности. И на базе такой оценки мы выбираем тот метр в нашем языке, который *функционально* близок к метру оригинала, воспроизводя его характер и его традиционность, и в то же время является *нашим* метром, свободным и естественным» [Шенгели 1947, 532]. Принцип, выдвинутый Шенгели, затем поддержал Е. Г. Эткинд: главное преимущество этого принципа исследователь видел в том, что «он позволяет создать в переводе не формально-метрическое, а ритмико-интонационное подобие» (если понимать под интонацией «всю сумму звуковых средств языка, которые фонетически организуют речь, устанавливают между частями фразы смысловые отношения, выражают чувства» [Эткинд 1963, 268]. Последовательное разграничение двух переводческих подходов провел в Ю. Найда в своей монографии 1964 г. [Nida 1964, 166–177]<sup>2</sup>.

В настоящей статье речь пойдет о «методе перевода», который использовался при создании русского варианта одной из самых популярных детских книг последних лет — стихотворной сказки английской писательницы Джулии Дональдсон «The Gruffalo» с иллюстрациями Алекса Шеффлера<sup>3</sup>. Впервые эта сказка была опубликована в 1999 г. в Великобритании [Donaldson 1999]. С тех пор она была переведена на 84 иностранных языка и продана общим тиражом 11,5 миллиона экземпляров, удостоена целого ряда престижных премий; пользуются успехом и созданные на основе оригинальной книги аудиозапись, бродвейская постановка и

анимационная экранизация студии «Magic Light», номинированная на премии «Бафта» и «Оскар»<sup>4</sup>

На русском языке книга вышла под названием «Груффало», в переводе Марины Яковлевны Бородинской, в издательстве «Машины творения» в 2005 году, и стала со временем очень популярна. В интервью журналу «Афиша» генеральный директор издательства Вадим Титов рассказывал: «Конечно, никакой корреляции между нашим рынком и английским быть не может: у них миллионные тиражи, а у нас десять тысяч экземпляров. Но ... продажи растут год от года, и осенью мы допечатываем еще десять тысяч» [Провалившиеся... 2011]. Интервью было дано девять лет назад, а книга до сих пор переиздается; таким образом очевидно, что она выдержала общий тираж в несколько десятков тысяч экземпляров — по нынешним временам огромный.

Феномен популярности «Груффало» и других сказок Дж. Дональдсон привлекал интерес литературоведов: несмотря на сравнительную новизну этих произведений и тем более их русских переводов, о них уже написан ряд статей, также они используются в качестве исследовательского материала в работах по более общим вопросам современной детской литературы или поэтического перевода. Так, Л. Я. Зиман рассматривает их в интертекстуальном аспекте и отмечает, что, наряду с «занимательной интригой», «звонкими рифмованными двустушиями» и «яркими, изобретательными иллюстрациями Акселя Шеффлера... ..есть ещё одна особенность, которая делает эти произведения столь привлекательными для детей младшего возраста. Это отсылки, реминисценции различных сюжетных или фабульных перипетий из произведений детской литературы разных времён и народов — часто с дополнениями или парадоксальной трансформацией известных сюжетов и образов» [Зиман 2017]. Мариане Оливейра Каэтано, автор статьи о переводе «The Gruffalo» на бразильский португальский язык, отмечает особую важность в данном случае формальной стороны текста, поскольку именно форма, с многочисленными повторами, оказалась особенно привлекательна для аудитории [Caetano 2016]<sup>5</sup>. Отзывы о русском переводе М. Я. Бородинской также обычно положительны: особенно отмечают, что переводчик приняла удачное решение, сохранив парную рифмовку, и в целом характеризуют перевод как «адекватный английскому оригиналу» [Зиман 2017].

В настоящей статье русский перевод «Груффало» рассматривается в стиховедческом аспекте: речь пойдет о его метрико-ритмической, строфической, рифменной структуре в сопоставлении

с соответствующей структурой оригинальной английской сказки. Обнаруженные различия в структуре стиха будут проанализированы с точки зрения соотношения соответствующих форм с английской и русской версификационной традицией, их функционального подобия друг другу в контексте соответствующих традиций, а также с точки зрения возникающих в результате смысловых расхождений. При этом в задачи настоящей статьи не входит давать какую-либо оценку качеству или адекватности русского перевода: английский и русский тексты сказки будут рассматриваться как разные варианты одного произведения.

Прежде чем перейти непосредственно к стиховедческому описанию, напомним вкратце сюжет произведения и его основные композиционные особенности — в этом отношении существенных расхождений между английским и русским вариантами нет. Мышонок идет гулять в лес и встречает там поочередно трех хищников — лису, сову и змею, — которые хотят его съесть, но не нападают, а пытаются звать к себе в дом. Они приглашают его разделить с ними трапезу, но не уточняют, в каком качестве мышонок в ней должен участвовать; тем не менее последний всё понимает и отказывается от приглашения, а чтобы хищники не настаивали, сообщает, что он уже договорился о встрече и совместной трапезе с неким большим страшным зверем под названием груффало. Хищники верят и в страхе ретируются. Из финальной реплики мышонка в каждой из этих трех сцен читатель узнает, что груффало — его выдумка, на самом деле такого зверя не существует. Каждая встреча мышонка с хищником описывается почти в одних и тех же словах, лишь с небольшими вариациями, реплики персонажей тоже повторяются почти дословно, объем части текста, соответствующей каждой встрече, составляет 16 стихов (17 графических строк), то есть всего на описание таких встреч приходится 48 стихов. Обособленность и повторяемость этих частей подкрепляется и структурой макета: каждая новая встреча начинается с нового разворота. Затем, в 49-м стихе, в развитии сюжета наступает внезапный перелом: мышонок встречает четвертого хищника, и им оказывается Груффало — реальный, но по описанию точно соответствующий выдумке мышонка<sup>6</sup>. В следующих 16 стихах дано описание Груффало и происходит диалог между ним и мышонком: Груффало прямо заявляет о намерении съесть мышонка, но тот обещает доказать чудовищу, что с ним, мышонком, связываться не стоит, потому что все в лесу его боятся. Фантастический зверь заинтригован, он соглашается испытать мышонка, и они вместе отправляются в обратный

путь. Соответственно, по пути они встречают тех же хищников, но в обратном порядке: змею, сову, лису. Мышонок их приветствует, они видят Груффало у него за спиной — и в ужасе прячутся. Каждая такая встреча получается в два раза «короче», чем прежде: в объеме текста она занимает 8 стихов. Динамика развития сюжета нарастает, а с нею и напряжение: поскольку ожидание счастливой развязки, которое сформировалось у читателя за счет повторяемости первых трех встреч, уже было обмануто однажды, читатель невольно ждет очередного «подвоха». Этому способствует и изменение композиционного принципа верстки: каждая новая встреча начинается ближе к концу разворота, так что пауза в движении сюжета к развязке, связанная с перелистыванием, создает дополнительное напряжение. Наконец, когда все хищники разбежались, мышонок уверяет Груффало в том, что они испугались именно его, мышонка, и угрожает съесть Груффало; тот в страхе убегает. В финальной сцене мышонок безмятежно ест вкусный орех (в русском варианте «орешками хрустит»).

Таким образом, сказка состоит из двух основных композиционных частей, зеркально симметричных друг другу и разделенных кульминационной частью, где происходит встреча с Груффало и нарушается граница между реальным и фантастическим. После множественных повторов на самых разных уровнях композиция всей сказки замыкается в кольцо: последний стих рефреном повторяет один из начальных стихов всего текста и тех его фрагментов, которые соответствуют первой встрече с лисой, совой и змеей:

|                                                      |                                               |
|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| A fox saw the mouse and the mouse<br>looked good.    | А у лисы, как водится, хороший<br>аппетит.    |
| An owl saw the mouse, and the mouse<br>looked good.  | А у совы, как водится, отменный<br>аппетит.   |
| A snake saw the mouse, and the mouse<br>looked good. | А у змеи, как водится, прекрасный<br>аппетит. |
| The mouse found a nut and the nut was<br>good.       | Ведь он сегодня нагулял отличный<br>аппетит.  |

Таким образом, по мере развития сюжета во второй половине сказки мышонок и его антагонисты меняются ролями: в глазах Груффало мышонок становится хищником, а все прочие, включая самого Груффало, — его потенциальными жертвами и едой. Этот переворот отчетливо выражен в последнем стихе английского текста («The mouse found a nut and the nut was good»), где слово «mouse» заменяет в функции субъекта и в синтаксической позиции слова

«fox», «owl» и «snake» в предыдущих стихах параллельной структуры, а в функции объекта вместо мышонка («mouse») выступает орех («nut»). Несмотря на вегетарианский пафос такой развязки, возникающий парадигматический параллелизм между мышонком и лисой/совой/змеей безусловно создает дополнительные смыслы и делает развязку неоднозначной. Подобно тому, как хищники лукавили, приглашая мышонка в гости, он им вроде бы откровенно врал про Груффало, и теперь наградой за хитрость ему становится именно то же самое, к чему стремились его антагонисты, — еда<sup>7</sup>. Однозначная интерпретация мышонка как положительного героя, а остальных — как отрицательных, оказывается уже невозможна; в русском варианте сказки, где ритмико-синтаксическая структура этого рефрена иная, а вместо ореха, функционально заменяющего собою мышонка, появляются «орешки», этот смысл эксплицирован не столь очевидно<sup>8</sup>.

Рассмотрим теперь особенности ритмической организации двух вариантов текста «Груффало» в аспекте стиха, и начнем с оригинального, английского варианта.

В оригинальном тексте сказки прослеживается отчетливая 4-иктная ритмическая инерция, при этом объем междуиктовых интервалов колеблется в пределах от одного до двух слогов:

∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —  
 “He has terrible tusks, || and terrible claws  
 And terrible teeth || in his terrible jaws.”  
 — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —  
 “Where are you meeting him?” || “Here, by these rocks,  
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — || is roasted fox.”

Между вторым и третьим иктом имеется цезура. В первой части текста, до встречи с Груффало, на месте цезуры в семи стихах возникает нулевой междуударный интервал. Говоря о русском стихе, М. Л. Гаспаров квалифицировал подобные «выпадения» безударных слогов перед цезурой как особое ритмическое явление, не меняющее метрической природы текста, — цезурное усечение.

В некоторых случаях возникают и другие ритмические перебои: два стиха укорочены до двух иктов, шесть 4-иктных стихов не имеют цезуры, во многих строках присутствуют сверхсхемные ударения. Однако, при этих отступлениях, общая 4-иктная ритмическая инерция воспринимается отчетливо, — во-первых, потому, что 2-иктные стихи составляют незначительную долю в общем

объеме текста (2 из 94 стихов), во-вторых, благодаря наличию спорадических строк с регулярным чередованием метрически сильных и слабых слогов. В 10 случаях структура таких строк соответствует схеме 4-стопного ямба, в 4 случаях — схеме 4-стопного и 2-стопного хорея, а еще в 9 случаях — схеме различных 3-сложных 4-стопников. Такие «регулярные» строки составляют около четверти объема текста<sup>9</sup>. Таким образом, стихотворный размер текста можно квалифицировать как 4-иктный дольник с цезурой на втором икте. Это один из традиционных, самых распространенных и, соответственно, семантически нейтральных размеров английской поэзии [Козленко 2016]. М. Л. Гаспаров отмечал, что в английской поэзии 4-иктный дольник пользовался популярностью в разное время — сначала в народной печенной традиции, затем возродился в литературной поэзии предромантизма и романтизма [Гаспаров 2003, 146, 220], и далее оставался широко употребительным.

Главным фактором ритмического разнообразия в дольниковом стихе является колебание слогового объема междуиктовых интервалов. В нашем тексте это разнообразие очень велико: встречается лишь один пример, когда стихи одинаковой ритмической структуры соседствуют друг с другом — в самом начале сказки:

(1)—2—||2—1—(0)

A mouse took a stroll through the deep dark wood.

A fox saw the mouse and the mouse looked good.

В этих первых стихах автору важно задать отчетливую ритмическую инерцию, поэтому для ясности он повторил одну и ту же ритмическую структуру; с третьей строки вводятся новые вариации 4-иктного дольника, и далее на протяжении всего текста повторы одной и той же вариации в двух строках подряд более не встречаются ни разу. Всего в тексте встречается 31 ритмическая вариация размера (если варианты, различающиеся только слоговым объемом анакрузы или клаузулы, считать разными вариациями). Три самые частотные вариации составляют 32 стиха, то есть больше трети всего текста. Для них характерны 1-сложная анакрюза, мужское предцезурное окончание и 1-сложный интервал между 3-м и 4-м иктами:

(1)—1—||2—1— (0): I hear a hiss in the grass ahead (18 стихов)

(1)—2—||2—1— (0): A snake saw the mouse, and the mouse looked good  
(8 стихов)

(1)—2—||1—1— (0): “It’s Snake,” said the mouse. “Why, Snake hello!”  
(6 стихов)

В большинстве случаев повторяющиеся ритмические ходы имеют и аналогичное синтаксическое и смысловое наполнение, то есть сопровождаются повторами и грамматическими, и лексическими, и соответствуют подобным сюжетным ходам.

Как уже было отмечено выше, из 92 четырехиктных стихов только шесть не имеют цезуры. Из оставшихся 86 цезурованных стихов в 40 место цезуры совпадает с границей простых предложений. Такое совпадение стиховой и синтаксической границ усиливает паузу в середине стиха и отчетливо делит его на две части по 2 + 2 икта. Симметрия полустиший во многих случаях поддерживается синтаксическим параллелизмом, полным или частичным, — как прямым, так и обратным:

A fox saw the mouse || and the mouse looked good.  
His eyes are orange, || his tongue is black...  
“You lead the way || and I’ll follow after.”  
“Gruffalo crumble!” || the Gruffalo said...  
The mouse found a nut || and the nut was good.  
И др.

Вполне очевидно, что такие «параллельные» полустишия отчасти противопоставлены друг другу семантически (образ голодного хищника — образу потенциальной жертвы; яркий цвет — черному цвету; проводник — ведомому; Груффало как еда — ему же как голодному хищнику; голодный мышонок, которому удалось не стать едой для хищников и который теперь сам ест орех — ореху, ставшему пищей для мышонка).

Еще чаще синтаксическая граница, совпадающая с цезурой, разделяет разные реплики диалога или прямую речь и речь автора:

“Where are you meeting him?” || /“Here, by these rocks...”  
“Goodbye, little mouse,” || and away he sped.  
“It’s Owl,” said the mouse. || “Why, Owl, hello!”  
“Oh dear!” he said, || “Goodbye, little mouse!”  
“You see?” said the mouse. || “I told you so.”  
“It’s Fox,” said the mouse. || “Why, Fox, hello!”  
“Oh help!” he said, || “Goodbye, little mouse!”  
“Gruffalo crumble!” || the Gruffalo said...

В первом примере и других подобных ему совпадение ритмической и синтаксической границы, а также границы реплик разных персонажей подчеркивается еще и графически — разделением на строки. Тем не менее, нет оснований считать эти строки

двумя разными укороченными стихами, поскольку первое полустилишное хотя и выделено графически в отдельную строку, не имеет рифмы и в контексте сплошной парной рифмовки не является отдельным стихом.

Поскольку весь текст построен на многочисленных повторах и почти каждая строка далее повторяется рефреном с некоторыми вариациями, приведенные выше примеры можно множить.

Стихи, в которых цезура не совпадает с границей простых предложений (далее — тип А), и такие, в которых ритмическая и синтаксическая границы совпадают в середине стиха (тип В), распределены в английском тексте сравнительно равномерно; исключения составляют четыре однородных группы, в каждой по четыре стиха типа А, и три однородных группы, в каждой по три стиха типа В. Любопытно, что скопления стихов типа А приходятся на самые напряженные моменты повествования — когда мышончок оказывается в наибольшей опасности: хищники поочередно зазывают его в свои жилища на трапезу (как понимает и читатель, и мышончок, — не в качестве гостя, а в качестве еды), а затем герой сталкивается с Груффало (который неожиданно для него оказывается не выдумкой, а реальным существом). Скопления стихов типа В, напротив, приходятся на благополучное разрешение очередного конфликта между мышонком и угрожающим ему хищником — на тот момент, когда герой начинает обретать власть над ситуацией или когда хищник ретируется в свое жилище.

Тип А:

Where are you going to, little brown mouse?

Come and have lunch in my underground house.

It's terribly kind of you, Fox, but no —

I'm going to have lunch with a gruffalo.

<...> Where are you going to, little brown mouse?

Come and have tea in my treetop house.

It's terribly kind of you, Owl, but no —

I'm going to have tea with a gruffalo.

<...>

Where are you going to, little brown mouse?

Come for a feast in my log-pile house.

It's terribly kind of you, Snake, but no —

I'm having a feast with a gruffalo.

<...>

But who is this creature with terrible claws

And terrible teeth in his terrible jaws?



He has knobbly knees, and turned-out toes,  
And a poisonous wart at the end of his nose.

В этих фрагментах использование более длинных предложений способствует замедлению действия и нарастанию напряжения.

Тип В:

Owl ice cream? Too-whit! Too-who!!  
Goodbye, little mouse, and away Owl flew.  
Silly old Owl! Doesn't he know...  
<...>  
A gruffalo? What's a gruffalo?  
A gruffalo! Why, didn't you know?  
His eyes are orange, his tongue is black...  
<...>  
Scrambled snake? It's time I hid!  
Goodbye, little mouse, and away Snake slid.  
Silly old Snake! Doesn't he know...

Более короткие предложения, в том числе с глаголами движения, создают здесь впечатление ускорения действия и разрешения напряженной ситуации.

Строфика текста предельно проста: он написан астрофическим стихом парной рифмовки со сплошными мужскими окончаниями. Зарифмованные пары стихов всегда завершены синтаксически и интонационно. Несмотря на то, что графически текст разбит на группы по 2, 4, 6 стихов, нет оснований квалифицировать такие группы как строфы, поскольку они не имеют какого-либо общего повторяющегося формального признака<sup>10</sup>. Представляется, что графическая разбивка строк на группы обусловлена в данном случае скорее логикой взаимодействия текста и иллюстраций, чем имманентными структурными особенностями стихотворного текста.

Сплошная мужская рифмовка нарушается всего однажды — в строках 63 и 64. Этим рифменным перебоем<sup>11</sup> отмечен важный поворот сюжета: мышонок повторно пускается в путь по уже пройденному маршруту, на сей раз вместе с Груффало:

“Oh sure!,” said the Gruffalo, bursting with laughter.  
You lead the way and I'll follow after.

Конструктивная роль повторов в английском тексте особенно очевидно проявляется в области рифмы. Поскольку текст включает 94 стиха парной рифмовки, в нем присутствуют 47 рифменных

пар. Из них только 11 ни разу не повторяются, пять рифменных пар повторяются дважды (so — Gruffalo, claws — jaws, toes — nose, black — back, see — me), две — трижды (hello — Gruffalo, said — ahead), одна — четыре раза (no — gruffalo), две — пять раз (wood — good, know — gruffalo) и одна — шесть раз (mouse — house). Как видно из приведенных примеров, в некоторых рифменных парах участвуют одни и те же слова: так, слово «Gruffalo» задействовано в четырех рифменных парах (оно рифмуется со словами «по», «so», «know», «hello») и в общей сложности встречается в рифменной позиции 15 раз, хотя и в разных вариантах (Gruffalo, gruffalo, gruffal... ОН!). Это имя заглавного персонажа, ключевое слово всего текста, многократно повторенное в нем, в том числе в рифменной позиции — самой сильной, является к тому же самым длинным, единственным трехсложным, участвующим в рифмовании. Дополнительно его звуковому и смысловому выделению служит еще одна особенность: это единственное слово, на которое в тексте этой сказки приходится пропуск метрического ударения на последнем икте — невозможный в русском стихе, но нередкий в английском. Слово «said» также формирует цепь из четырех рифменных пар (рифмуется с «sped», «bread», «ahead», «fled») и всего встречается в рифменной позиции шесть раз.

Русский перевод сказки в основном своим объемом написан очень необычным для русской поэзии размером — 7-стопным ямбом с цезурой на 4-й стопе. В русской поэзии такие размеры — длиннее 6-стопных двусложников — практически неупотребительны [Гаспаров 2001, 113].

Впрочем, встречаются и отступления от основного размера — 27 стихов являются 6-стопными, а 6-стопный ямб, к тому же в сочетании с парной рифмовкой и с цезурой на 3-й стопе, — один из традиционных размеров русского литературного стиха («героический александриец»). Еще два стиха являются 3-стопными: это стихи 55–56, в которых мышонок узнаёт Груффало и которые в английском тексте тоже укорочены до 2-иктных. Таким образом, метрическую форму русского перевода «Груффало» можно квалифицировать как вольный ямб (ЯВЗ–7). По слоговому объему такой стих оказывается в среднем в полтора-два раза длиннее, чем в английском оригинале, что, по всей видимости, адекватно отражает разницу средней длины слова в английском и русском языках<sup>12</sup>.

Все длинные стихи (то есть все, кроме 3-стопных) в русском «Груффало» делятся цезурой на полустишия по 4+3 или 3+3 стопы. При этом место цезуры совпадает с границей простых предложе-

ний гораздо чаще, чем в английском тексте, — в 65 случаях из 92 (в русском тексте все длинные стихи имеют цезуру; ср. 40 совпадений цезуры и границы предложений на 86 цезурованных стихов в английском тексте). Как и в английском тексте, полустишия в пределах одного стиха часто содержат прямую речь разных персонажей, реплики которых оказываются разграничены цезурой, либо на место цезуры приходится граница прямой речи персонажа и авторской речи:

- Простите, тётушка Лиса, — мышонок пропищал...
- И где же вы встречаетесь? / — Да вон у той горушки.
- Простите, бабушка Сова, — мышонок пропищал...
- А где вы с ним встречаетесь? / — Тут рядом, на пруду.

Как и в оригинале, в русском переводе в отдельных случаях первое и второе полустишия содержат противопоставленные друг другу образы и при этом связаны синтаксическим параллелизмом:

Гулял мышонок по лесу, и вдруг лиса бежит...  
 Ты топай впереди, а я тихонько сзади.

Тем не менее в переводе такие примеры встречаются реже. Так, в параллельных строках, о которых речь уже шла выше:

|                                                             |                                               |
|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| A fox saw <i>the mouse and the mouse</i><br>looked good.    | А у лисы, как водится, хороший<br>аппетит.    |
| An owl saw <i>the mouse, and the mouse</i><br>looked good.  | А у совы, как водится, отменный<br>аппетит.   |
| A snake saw <i>the mouse, and the mouse</i><br>looked good. | А у змеи, как водится, прекрасный<br>аппетит. |
| The mouse found <i>a nut and the nut</i> was<br>good.       | Ведь он сегодня нагулял отличный<br>аппетит.  |

Присутствующий в оригинале композиционный «подхват» между двумя полустишиями (для наглядности выделен курсивом) в переводе не сохранен, так что оппозиция двух образов, воплощающая главный конфликт сказки, — голодного животного и его (потенциальной) пищи — ослабляется, в том числе в последней строке, которая представляет собой своеобразную пуанту и имплицитно выражает главный воспитательный смысл. В английском варианте концовки мышонок *противопоставляется* хищникам: едой вместо мышонка становится орех, вместо хищников еду получает мышонок, причем не хитростью, а трудом (находит в лесу). В русском

варианте концовки смысловые акценты несколько смещаются: в результате прогулки и победоносных встреч с хищниками, мышонок с ними *уравнивается* через чувство голода («отличный аппетит»)<sup>13</sup>.

В следующем примере оппозиция яркого и темного в переводе сохранена, но из-за отсутствия столь выраженного синтаксического параллелизма, как в оригинале, и из-за введения сравнения с черникой контраст образов первого и второго полуступиши заметно смягчается (смысл противопоставления огня и черники не столь очевиден, как контраст оранжевого и черного цветов):

|                                    |                                |
|------------------------------------|--------------------------------|
| His eyes are orange, his tongue is | Глаза огнём горят, язык черней |
| black...                           | черники...                     |

Итак, в русском тексте место цезуры чаще совпадает с границей простых предложений, чем в английском, но симметрия полуступиши в пределах одного стиха встречается реже, и таким образом синтаксис оказывается разнообразнее.

Возвращаясь к разговору о ритмике, отметим, что, поскольку 7-стопные ямбические стихи звучат для русского читателя крайне непривычно и при этом более 70 % стихов имеют сильную цезуру, совпадающую с границей простых предложений, такой стих неизбежно воспринимается как очень похожий на более традиционный разностопный ямб с чередованием 4-стопных и 3-стопных строк. Отсутствие на цезуре внутренних рифм не препятствует сходству: разностопные полурифмованные 2-сложники с чередованием нечетных холостых и четных рифмованных стихов известны русской поэзии начиная с переводов из Гейне [Гаспаров 2003, 204]. В тех случаях, когда первое полуступишие заканчивается дактилическим словоразделом, оно по структуре оказывается подобно даже не 4-стопному ямбу с мужским или женским окончанием, а 3-стопному ямбу с дактилическим окончанием (ЯЗХ'аХ'а)<sup>14</sup>. Сравним, например:

|                               |                   |                                            |
|-------------------------------|-------------------|--------------------------------------------|
| В подражаниях народной песне: | В детской поэзии: | В «Груффало» М. Бородицкой <sup>15</sup> : |
|-------------------------------|-------------------|--------------------------------------------|

|                                                                                                                          |                                                                                                                     |                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Среди долины ровныя,<br>На гладкой высоте,<br>Цветет, растет<br>высокий дуб<br>В могучей красоте...<br>(А. Ф. Мерзляков) | С утра сидит на озере<br>Любитель-рыболов,<br>Сидит, мурлычит<br>песенку,<br>А песенка без слов...<br>(А. Л. Барто) | Гулял мышонок<br>по лесу,<br>и вдруг лиса бежит,<br>А у лисы, как водится,<br>хороший аппетит... |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                     |                        |                        |
|---------------------|------------------------|------------------------|
| По полю, полю       | Весна, весна на улице, | — А где вы с ним       |
| чистому,            | Весенние деньки!       | встречаетесь?          |
| По бархатным лужкам | Как птицы, заливаются  | — Тут рядом, на пруду. |
| Течет, струится     | Трамвайные звонки...   | Он, кстати, очень      |
| реченька            | (А. Л. Барто)          | любит змей.            |
| К неизвестным       |                        | В сметане и в меду...  |
| бережкам...         |                        |                        |
| (Н. Цыганов)        |                        |                        |

В современной поэзии он «ощущается... как экзотический» [Гаспаров 1974, 120], хотя в сочетании с неполной рифмовкой встречается уже начиная с середины XIX в. [Гаспаров 2000, 205], в том числе и в поэзии для детей [Ковалева 2006]. М. Л. Гаспаров показал, что семантический ореол такого ямба складывается из нескольких основных традиций, которые восходят к народной песне [Гаспаров 2012]. Русский «Груффало» с народной песней связывают и многочисленные повторы, и обилие диминутивов. Поскольку, как было отмечено выше, 4-иктный дольник английской сказки также восходит генетически к фольклорной песенной традиции, столь нетривиальный размер русского перевода, структурно весьма далекий от оригинала, может рассматриваться как «функциональный» его аналог.

Самым очевидным фактором ритмического разнообразия в русском «Груффало» оказывается длина первого полуступишия (3 или 4 ямбических стопы) и характер предцезурного окончания (мужское, т. е. цезура расположена после 3-го или 4-го икта; женское, т. е. перед цезурой имеется односложное «наращение»<sup>15</sup>; или дактилическое, т. е. на последней стопе перед цезурой пропущено метрическое ударение). Впрочем, стихов с женскими цезурами, то есть с 1-сложными цезурными наращенными, всего семь, и никакой закономерности в выборе именно этой ритмической формы не обнаруживается. Гораздо чаще в тексте русского перевода встречаются следующие три ритмических типа строк:

Тип А — первое полуступишие 3-стопное, с мужским предцезурным окончанием:

Есть у него клыки, || и когти тоже есть...  
 — С приправой, говоришь? || Ну, мне пора домой...  
 — Ха, глупая лиса! || Не знает ничего!..  
 И др.

Тип Б — первое полуступишие 4-стопное, с дактилическим предцезурным окончанием, то есть его ритмическая схема, если рас-

смаatrивать ее изолированно от второго полустушия, будет похожа на схему 3-стопного ямба с дактилическим окончанием:

Гулял мышонok по лесу, || и вдруг лиса бежит,  
А у лисы, как водится, || хороший аппетит.  
— Пойдём со мною, маленький, || в нору ко мне  
пойдём...  
И др.

Тип В — первое полустушие 4-стопное с мужским предцезурным окончанием.

— Простите, тётушка Лиса, — мышонok пропищал...  
— О, это очень крупный зверь, я с ним давно знаком...  
И преогромнейшая пасть, а в ней зубов не счесть.  
И др.

Эти три ритмических типа строк чередуются свободно на протяжении всего текста, однако в некоторых местах в их чередовании обнаруживается регулярность. Так, в группе из 11 стихов, начиная с 44-го и заканчивая 54-м, регулярно чередуются стихи типов А и В: этим чередованием отмечена кульминация сказочного сюжета — встреча с Груффало. В первой половине сказки, до этой встречи, каждый из трех эпизодов — встреч мышонка с хищниками начинается последовательностью стихов типа Б, а заканчивается правильным чередованием стихов типов В и А. Далее, диалог мышонка и Груффало, когда мышонok уже придумал, как обмануть страшного зверя, реализован в последовательности трех стихов типа В (стихи 58–60) и затем четырех стихов типа А (стихи 61–64). Строки 85–87 и 92–94, в которых рассказывается о побеге лисы, а затем и Груффало и об окончательной победе мышонка, представляют собой группы из трех последовательно идущих друг за другом стихов типа В.

На фоне основного массива строк, в которых бессистемно чередуются стихи всех трех ритмическим типов, отмеченные закономерности показывают, что в русском тексте «Груффало» регулярным чередованием стихов разной ритмической структуры отмечены самые напряженные этапы развития сюжета, а ритмически однородные группы стихов выражают ослабление напряжения. Таким образом, несмотря на то, что ритмика перевода не претендует на прямое структурное (формальное) соответствие оригиналу, переводчик вслед за автором использует (намеренно или неосознанно)

дифференцированный ритм как инструмент динамизации композиционного развертывания.

Как и английский оригинал, русский перевод написан астрофическим стихом парной рифмовки, преимущественно с мужскими рифмами. Однако, в отличие от английского текста, где отступление в виде женской рифмы встречается лишь однажды, в русском тексте подобных отступлений пять: помимо стихов 64–65, где в английском тексте использована женская рифма, а в русском — дактилическая, переводчик вводит женские околчания в стихах 12–13, 42–43, 56–57, 74–75 и 85–83. Из этих пяти рифменных пар в трех задействованы слова с уменьшительными суффиксами и слова, обозначающие элементы ландшафта (у той горюшки — из петрушки, друг за дружкой — опушкой, тропинкой — за осинкой) — любопытное совпадение, учитывая что вообще в тексте сказки такие слова единичны и ландшафту не уделяется большого внимания.

Тот факт, что в русском тексте разного рода повторы играют менее важную конструктивную роль, чем в английском, особенно очевиден в области рифмы. Из 47 рифменных пар русского текста 32 не повторяются ни разу. Две рифмы повторены дважды (в ряд — яд, черника — дикий) и четыре пары встречаются каждая по три раза (пропищал — обещал, о ком — знаком, ничего — его, теперь — зверь). Кроме того, четыре слова задействованы более чем в одной рифменной паре («пропищал» рифмуется с «обещал» и «застрашал»; «домой» — с «густой», «тобой» и «ой»; «закричал» — с «заскучал», «не встречал» и «осерчал»; «аппетит» — с «бежит», «летит», «шуршит» и «хрустит»). В общей сложности в рифменных сегментах задействованы 68 рифмующих слов — почти в два раза больше, чем в английском оригинале.

Различия словарного состава в рифменной позиции английского и русского текстов представляются знаменательными. Тот факт, что слово «Gruffalo» / «gruffalo» / «gruffal... ОН!» встречается в рифме 15 раз, не удивляет, ведь это имя заглавного персонажа. В русском тексте слово «груффало» встречается в рифме лишь однажды, причем рифмуется с искусственной, искаженной формой «поноуфало»: в отличие от английского варианта сказки, в русском мышенок до того испугался, что стал заговариваться.

Высокая частотность слова «said» в рифменной позиции в английском тексте также значима: оно является ключевым для понимания логики развития сюжета, в котором все конфликты возникают, разворачиваются и разрешаются исключительно в пространстве

речи<sup>16</sup>. В сказке нет иных событий, кроме встреч и переговоров, из которых хитроумный и красноречивый мышонок всякий раз выходит победителем. Повторяющиеся рифмы «Gruffalo — know», «wood — good», «mouse — house» составляют пары образов, контекстуально противопоставленных друг другу: рациональное знание и фантазия, чужое враждебное пространство и положительное, мышонок и опять враждебное пространство — ловушка, в которую его стремятся заманить хищники.

В русском варианте в рифме также повторяются глаголы «речи», но это уже не нейтральное «говорение», как в английском, а писк и крик, то есть речь, окрашенная эмоционально. Там, где мышонок отказывается идти в гости к хищникам, в рифменной позиции оказывается форма «обещал»: после слова «простите» в начале предыдущей строки это звучит как признание вины и попытка оправдаться — там, где в английском тексте герой твердо говорит «no — / I'm having a feast with a gruffalo». Таким образом, в русском варианте мышонок предстает эмоциональным, испуганным, стесняющимся своей лжи, и этот образ в большей мере способен возбудить в читателе сочувствие, чем спокойный, рассудочный и расчетливый персонаж английской сказки<sup>17</sup>. В русском переводе пищущий от страха и униженно извиняющийся мышонок, продолжает врать и тем самым, как кажется, идет навстречу своей гибели — Груффало, но неожиданно получает второй шанс и использует его. Встретив Груффало, мышонок перестает врать, но предоставляет ему и другим хищникам делать выводы самостоятельно. Исправив таким образом свою ошибку, мышонок наконец одерживает не мнимую, а истинную победу. Не так в английском варианте: там спокойный, уверенный в себе мышонок врет без зазрения совести и остается безнаказанным («constantly tells (white) lies to save itself ... and gets away with it» [Westhuizen 2007, 64]).

Богатство репертуара рифм в русском варианте сказки сравнительно с английским отражает и более общую его особенность: словарный состав перевода М. Бородинской вообще гораздо разнообразнее, чем в оригинальной версии, и включает гораздо более редкие и специфические слова. Так, если посчитать общее количество неуникальных<sup>18</sup> словоформ в английском и русском тексте, мы получим удивительно близкие показатели: 690 и 698 соответственно. Если же учитывать только полнозначные слова, то окажется, что в английском использована 181 уникальная<sup>19</sup> словоформа, или 110 уникальных полнозначных слов, а в русском — 217 уникальных словоформ, или 193 полнозначных слова.



Разнообразие словарного состава русской версии выражается еще и в использовании редких слов, в том числе стилистически окрашенных. Так, например, в английском тексте из всех словоформ, использованных по одному разу, только две имеют в языке частотность менее 100 вхождений на 100 миллионов слов, учтенных в Британском национальном корпусе [BNC]: это формы «hoot» (84 вхождения) и «scariest» (1). Между тем из всех неповторяющихся словоформ русского текста 12 имеют в русском языке частотность менее 320 на более чем 320 миллионов слов, учтенных в Национальном корпусе русского языка [НКРЯ]: это «юркнула» (293 вхождения), «осерчал» (255), «умчалась» (221), «опушкой» (200), «шипенье» (161), «шипях» (60), «нагулял» (30), «застрашал» (28), «мягонький» (18), «тушеных» (7), «осинкой» (6), «преогромнейшая» (1). Все эти редкие словоформы, с одной стороны, стилистически тяготеют к обиходной разговорной речи (диминутивы, просторечия и др.), которая хорошо знакома ребенку дошкольного возраста; с другой стороны, их малоупотребительность, наряду с общим разнообразием словаря русского текста, позволяет говорить о том, что русский вариант сказки ориентирован на читателей более старшего возраста, чем английский оригинал.

Итак, сравнительный анализ сказки Дж. Дональдсон и ее русского перевода М. Бородицкой показывает, что выбранный переводчиком стихотворный размер хотя и не является структурным (формальным) аналогом размера оригинального текста, может рассматриваться как его функциональный аналог, а чередование ритмических вариаций этого размера в основном соответствует логике чередования различных вариаций размера в оригинале и таким образом поддерживает динамику развития сюжета. При этом русский текст организован более сложно и разнообразно и на звуковом, и на грамматическом<sup>20</sup>, и на лексическом уровнях: в нем использован необычный, экзотический стихотворный размер с разнообразной ритмикой, в нем меньше симметричных синтаксических конструкций, значительно меньше повторяющихся рифм, и в целом словарь разнообразнее и в количественном, и в качественном отношении. Все эти отличия в русском варианте сказки неизбежно сопровождаются и некоторыми смысловыми отличиями. В английском тексте мышонок сознательно идет в темный густой лес навстречу опасности; при встрече с хищниками не теряется, не пугается и врет без зазрения совести; пройдя таким образом все испытания, он получает главный приз, который так и не достался ни одному из хищников, — еду. Выводы, которые может сделать отсюда

маленький читатель, по всей видимости, следующие: не нужно бояться опасности, надо смело смотреть ей в лицо, смелость и спокойствие дают преимущество; когда тобою пытаются манипулировать, надо вовремя это понять и перехитрить манипулятора, то есть стать более умным манипулятором; агрессии и угрозе физической расправы противостоят хитрость, умение вести переговоры и вегетарианство. В русском варианте сказки мышонок оказывается более эмоциональным, оправдывается и извиняется, поэтому и его встреча с Груффало воспринимается как заслуженное наказание за ложь, а последующий отказ от прямой лжи — как необходимая предпосылка победы над всеми хищниками, в результате которой мышонок неожиданно с ними уравнивается и оказывается «самым страшным зверем», который «нагулял отличный аппетит». Следующие отсюда дидактические выводы: лгать нельзя, потому что ложь всегда влечет за собой наказание, а тот, кто побеждает агрессора, тем самым ему уподобляется.

Таким образом, при полном сюжетном соответствии английского и русского вариантов сказки, в последнем сама структура текста и несколько парадоксальный смысл концовки, как представляется, подразумевают ориентацию на аудиторию более старшего возраста. В интервью журналу «Афиша» генеральный директор издательства «Машины творения» В. Титов рассказывал, что популярность пришла к русскому «Груффало» далеко не сразу: «Это был, что называется, *very slow start* <...> У нас „Груффало“ завоевывал признание лет пять» [Провалившиеся... 2011]. Можно предположить, что одной из причин этой задержки признания могло стать некоторое несоответствие между простым сюжетом со множеством повторов, интересным для малышей, и средствами его экспликации в русском варианте, подходящими скорее для детей более старшего возраста.

### *Примечания*

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Д. 99. Л. 16–17 (Цит. по: [Азов 2013]).

<sup>2</sup> Подробнее о понятиях функциональной и формальной эквивалентности, об истории их теоретического осмысления и о применении соответствующих подходов на практике, в поэтических переводах на русский язык, см. [Полилова 2018].

<sup>3</sup> Обычно в изданиях этой сказки Дж. Дональдсон и А. Шеффлера указывают как соавторов, подчеркивая тем самым эстетическое единство текстовой и визуальной составляющей книги. Так, М. К. Скаф рассматривает «Груффало» как пример «детской визуальной литературы», где

«визуальные и текстовые элементы равноправны и взаимосвязаны» [Скаф 2014, 209]. В настоящей статье однако, иллюстративный ряд остается за пределами рассмотрения.

- 4 Информация с официального сайта Дж. Дональдсон. URL: <https://juliadonaldson.co.uk/picturebooks.php>.
- 5 В этой связи исследовательница выделяет следующие достоинства перевода: «...pode-se verificar que a tradutora atentou-se especialmente à construção rítmica do texto, utilizando estratégias linguísticas e estilísticas a fim de alcançar seu objetivo. De fato, uma tradução que visasse os sentidos mais literais dos termos, comprometeria a forma textual e, consequentemente, suas rimas. Assim sendo, entende-se que a tradutora foi fiel ao seu objetivo. Quanto à linguagem necessária para o público-alvo infantil, constatou-se que a tradutora também dedicou cuidado especial na escolha das palavras, optando por termos mais coloquiais e que se apresentavam mais íntimos às crianças». («Видно, что переводчик уделил особое внимание ритмической структуре текста, применяя для достижения поставленной цели определенные лингвистические и стилистические стратегии. Следует отметить, что подход, в большей мере ориентированный на буквальную передачу значений конкретных слов, привел бы к расшатыванию формы текста и, следовательно, к нарушению рифмовки. Таким образом, очевидно, что переводчик выполнила свою задачу. В том, что касается языка, подходящего для детской аудитории, — как удалось установить, переводчик также с особым вниманием подошла к подбору слов, отдавая предпочтение более обыденной лексике, с которой дети лучше знакомы»). [Caetano 2016].
- 6 Интересно, что когда Груффало оказывается реальным и наглядно-зримым, его образ обретает цельность и конкретность, то в английском тексте само это слово начинает писаться с прописной буквы, то есть оформляется графически как имя собственное, хотя раньше писалось со строчной. См. об этом [Westhuizen 2007, 66]. В русском тексте такой закономерности нет.
- 7 О важности мотива еды в этой сказке см. [Westhuizen 2007, 66].
- 8 Ср. замечание И. А. Лекомцевой об английском оригинале и русском переводе этих же строк: «Можно сказать, что перед нами некая языковая игрушка, в которой прилагательное *good* в сильной позиции в исходном тексте имплицитно подразумевает наличие таких признаков, как *stimulating one's appetite* [мышенок был так хорош собой, что все персонажи хотели его съесть]. В тексте перевода имплицитные признаки получают экспликацию, и в сильной позиции оказываются не межъязыковые соответствия *хороший (хорош)/good*, а *appetite*, оценочный компонент при этом выражен такими словами, как *хороший, отменный, прекрасный*. В результате, языковая игрушка и, соответственно, недосказанность в тексте перевода пропадают» [Лекомцева 2020, 192]. Можно сказать, что в переводе смысл этого фрагмента выражен более сложными сред-

ствами (прилагательные в рефрене варьируются, используются слова из «взрослого» языка — заимствованное «аппетит», формирующие оценочную градацию «отменный — прекрасный»), но сформулирован более прямолинейно (слово «аппетит» совершенно однозначно указывает на желание хищников съесть мышонка).

- <sup>9</sup> Поскольку доля «регулярных» стихов, акцентная схема которых «укладывается» в те или иные силлабо-тонические размеры, в частности 3-сложные, очень невелика, не представляется возможным согласиться с квалификацией стихотворного размера этого текста как «амфибрахия, который при описании главного героя сменяется анапестом» (см. [Полонская, Локтионова 2016, 91]). То же можно сказать и об интерпретации метра «The Gruffalo» как дактиля [Westhuizen 2007, 60].
- <sup>10</sup> Ср. следующее определение строфы: «...в стихосложении группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу» [Гаспаров 2003а].
- <sup>11</sup> О «перебоях», в том числе рифменных, и эффекте обманутого ожидания см. [Холшевников 1991].
- <sup>12</sup> Так, Е. Г. Эткинд, ссылаясь на Г. Гердана, отмечает, что в среднем английские слова в два раза короче русских [Эткинд 1963, 266–267].
- <sup>13</sup> Ср. любопытное в этом контексте замечание В. Титова (генерального директора издательства «Машины творения», в котором вышла русская книга) о том, что «страшный не Груффало, а Мышонок, потому что он самый хитрый» [Провалившиеся... 2011].
- <sup>14</sup> Подробнее о 3-стопном ямбе, его различных клаузульных вариациях и их семантическом ореоле см. [Гаспаров 2012, 115–164].
- <sup>15</sup> Графическая разбивка на строки изменена.
- <sup>16</sup> О цезурных наращениях см. [Гаспаров 2001, 84–86].
- <sup>17</sup> Ср.: «Because the language as such plays an important role in the narrative strategy, not only that of an implied author, but also the skillful use of words and arguments by the Mouse, there is much credit to be given to language as a means of getting control over something...» [Westhuizen 2007, 62].
- <sup>17</sup> Так, Б. ван дер Вестхуйзен в статье об английском варианте «The Gruffalo» отмечает, что для общего дидактического смысла сказки важно спокойствие мышонка: он бесстрашно идет на прогулку в «густой темный лес» («deep dark wood» — в русском переводе эти признаки в описании леса отсутствуют), а с хищниками говорит решительно и бесстрастно, без каких-либо эмоций или извинений. Даже встреча с Груффало его не столько пугает, сколько удивляет, но он быстро находит способ перехитрить и его: «If the Mouse is afraid, its advantage is that nobody can see that from any of its actions or in the way it talks. On the contrary, Mouse is perceived to be in control of itself and in control of the encounters with the predators and the Gruffalo» [Westhuizen 2007, 63]. Именно бесстрашие мышонка и пугливость хищников превращают его

в победителя, а их — в жертв, и в этом главный урок сказки [Westhuizen 2007, 60–61].

<sup>18</sup> То есть повторы учитывались как отдельные словоформы.

<sup>19</sup> То есть без учета повторов.

<sup>20</sup> Говоря о звуковом и грамматическом уровнях, мы используем эти термины в соответствии с классификацией ритмических уровней стихотворного текста, разработанной М. Л. Гаспаровым на основе типологии Б. И. Ярхо [Гаспаров, Скулачева 2004, 11–26; Ярхо 1927].

## *Литература*

### *Источники*

*НКРЯ* — Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru>.

*Провалившиеся... 2011* — Провалившиеся бестселлеры «Груффало», «Хранители», «Секс для науки. Наука для секса» и еще 5 книг, не понравившихся русским читателям. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/failed-best-sellers/>.

*BNC* — British National Corpus. URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/>.

*Donaldson 1999* — Donaldson J. The Gruffalo. L.: Macmillan Publishers, 1999.

### *Исследования*

*Азов 2013* — Азов А. Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Высш. шк. экономики, 2013.

*Брюсов 1905* — Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // Весы. 1905. № 7. С. 9–17.

*Гаспаров 1974* — Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

*Гаспаров 2000* — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Учеб. пособие для вузов по филол. специальностям: [Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика]. М.: Фортуна Лимитед, 2000.

*Гаспаров 2001* — Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна лимитед, 2001.

*Гаспаров 2003* — Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд. М.: Фортуна Лимитед, 2003.

*Гаспаров 2003a* — Гаспаров М. Л. Строфа // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2003. Стлб. 1041.

*Гаспаров, Скулачева 2004* — Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004.

*Гаспаров 2012* — Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. [М.]: Фортуна ЭЛ, 2012.

*Зиман 2017* — Зиман Л. Я. Феномен популярности сказок Джулии Дональдсон в детском чтении // Мировая словесность для детей и о детях: Мат-лы науч.-практ. конф. и XXIII Всерос. науч.-практ. конф. 2017. Ярославль, 2017. С. 112–116.

*Ковалева 2006* — Ковалева Т. В. Эволюция русской поэзии для детей: стиховедческий аспект: автореф. дис. ... д. филол. н.: специальность 10.01.01 / [Моск. пед. гос. ун-т]. М., 2006.

*Козленко 2016* — Козленко Э. С. Метрика и ритмика английского стиха XX века // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. № 1 (10). С. 42–46.

*Лекомцева 2020* — Лекомцева И. А. Межъязыковые соответствия vs переводческие соответствия в английском и русском языках (на примере good vs хороший) // Филол. науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2020. Т. 13 (7). С. 189–193.

*Полилова 2018* — Полилова В. С. Перевод стиха: Между функциональным и формальным эквивалентом (на материале бальмонтских переводов испанских поэтов) // Поэзия филологии. Филология поэзии: сборник конференции, посвященной А. А. Илюшину / под общ. ред. Безменовой Л., Кузнецовой О., Пастернак Е. Тверь, 2018. С. 134–149.

*Полонская, Локтионова 2016* — Полонская А. Б., Локтионова К. В. Способы достижения эквивалентности при переводе английской литературной стихотворной сказки на русский язык // Язык и культура: Проблемы переводоведения. Новосибирск, 2016. № 22. С. 90–96.

*Скаф 2014* — Скаф М. К. Визуальная литература. Речевые фигуры и тропы // Детские чтения. 2014. № 2 (6). С. 209–219.

*Холшевников 1991* — Холшевников В. Е. Перебой ритма как средство выразительности // Холшевников В. Е. Стиховедение и поэзия. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 209–224.

*Шенгели 1947* — Шенгели Г. А. Послесловие переводчика // Байрон Дж. Г. Дон Жуан. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1947. С. 522–535.

*Эткинд 1963* — Эткинд Е. Поэзия и перевод. М., Л.: Сов. писатель., 1963.

*Ярхо 1927* — Ярхо Б. И. Простейшие основания формального анализа // Ars poetica: Сборники подсекции теорет. поэтики: I. / под ред. М. А. Петровского. М., 1927. С. 7–27. (Труды Государственной академии художественных наук / Лит. секция)

*Caetano 2016* — Caetano M. O. A Tradução do livro infantil The Gruffalo e sua construção rítmica no português brasileiro // 4º CIELLI — Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, Maringá. Anais. Pp. 3117–3128.

*Nida 1964* — Nida E. A. Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: Brill, 1964.

*Westhuizen 2007* — Van der Westhuizen B. Humour and locus of control in The Gruffalo (Julia Donaldson & Axel Scheffler) // *Literator*. V. 28 (3), 2007. dec. P. 55–74.

### References

*Azov 2013* — Azov, A. G. (2013). Poverzhennyye bukvallysty: Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody [Defeated literalists. From the history of literary translation in the USSR in the 1920s–1960s]. Moscow: Vyssh. shk. ekonomiki.

*Bryusov 1905* — Bryusov, V. Ya. (1905). Fialki v tigele [Violas in a melting-pot]. *Vesy*, 7, 9–17.

*Caetano 2016* — Caetano, M. O. (2016). Tradução do livro infantil The Gruffalo e sua construção rítmica no português brasileiro [Translation of the children's book The Gruffalo and its rhythmic construction in Brazilian Portuguese]. 4º CIELLI — Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários [CIELLI — Colloquium International for Linguistic and Literary Studies] (Maringá. Anais 2016) (pp. 3117–3128).

*Etkind 1963* — Etkind, E. (1963). Poeziya i perevod [Poetry and translation]. Leningrad, 1963.

*Gasparov 1974* — Gasparov, M. L. (1974). Sovremennyy russkiy stikh. Metrika i ritmika [Contemporary Russian verse: Metrics and Rhythmics]. Moscow: Nauka.

*Gasparov 2000* — Gasparov, M. L. (2000). Ocherk istorii russkogo stukha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika [A history of Russian versification: Metrics. Rhythmics. Rhyme. Strophics]. Moscow: Fortuna Limited.

*Gasparov 2001* — Gasparov, M. L. (2001). Russkiy stikh nachala 20 veka v kommentariyakh [Early 20th century Russian versification in commentaries]. Moscow: Fortuna limited.

*Gasparov 2003* — Gasparov, M. L. (2003). Ocherk istorii evropeyskogo stikha [A history of European versification]. Moscow: Fortuna Limited.

*Gasparov 2003a* — Gasparov, M. L. (2003a). Strofa [Stanza]. In Nikol'yukin, A. N. (Ed.), Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia terms and concepts] (pp. 1041.) Moscow.

*Gasparov 2004* — Gasparov, M. L., Skulacheva, T. V. (2004). Statji po lingvistike stikha [Articles on the linguistics of verse]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

*Gasparov 2012* — Gasparov, M. L. (2012). Metr i smysl. Ob odnom iz mekhanizmov kulturnoy pamyati [Meter and meaning. On a mechanism of cultural memory]. Moscow: Fortuna EL.

*Jarkho 1927* — Jarkho, B. I. (1927). Prostejshiye osnovaniya formal'nogo analiza [Basics of formal analysis]. In M. A. Petrovskogo (Ed.), *Ars poetica* (Moscow, I), 7–27.

*Kholshevnikov 1991* — Kholshevnikov, V. E. (1991). Pereboi ritma kak sredstvo vyrazitel'nosti [Rhythmical irregularities as expressive devices]. In Kholshevnikov, V. E. *Stikhovedeniye i poeziya* [Poetry and poetry] (pp. 209–224). Leningrad.

*Kovalyova 2006* — Kovalyova, T. V. (2006). Evolyutsiya russkoy poezii dlya detey: stikhovedcheskiy aspekt [Evolution of Russian children's poetry: versification] (abstract of doctoral dissertation). Moscow Pedagogical State University, Moscow.

*Kozlenko 2016* — Kozlenko, E. S. (2016). Metrika i ritmika angliyskogo stikha 20 veka [20th century English metrics and rhythemics]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya*, 1 (10), 42–46.

*Lekomtseva 2020* — Lekomtseva, I. A. (2020). Mezhyazykovyye sootvetstviya vs perevodcheskiye sootvetstviya v angliyskom i russkom yazykakh (na primere good vs khoroshiy) [Interlanguage equivalents vs translation equivalents in English and Russian (by the example of “good” vs “хороший”)]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki* (Tambov), 13 (7), 189–193.

*Nida 1964* — Nida E. A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.

*Polilova 2018* — Polilova, V. S. (2018). *Perevod stikha: Mezhduraznyy funktsional'nyy i formal'nyy ekvivalentom (na materiale bal'montovskikh perevodov ispanikh poetov)* [Translation of verse: Between the functional and formal equivalent (based on Balmont's translations from Spanish poetry)]. In L. Bezmenova, O. Kuznetsova, Ye. Pasternak (Eds.) *Poeziya filologii. Filologiya poezii: sbornik konferentsii, posviashchennoj A. A. Ilyushinu* [Poetry of Philology. Philology of poetry: collection of the conference, dedicated to A. A. Ilyushin] (pp. 134–149). Tver.

*Polonskaya, Loktionova 2016* — Polonskaya, A. B., Loktionova, K. B. (2016). *Sposoby dostizheniya ekvivalentnosti pri perevode angliyskoy literaturnoy stikhotvornoj skazki na russkiy yazyk* [Means of equivalency in translation of English literary poetic tale into the Russian language]. *Yazyk i kul'tura: Problemy perevodovedeniya* (Novosibirsk), 22, 90–96.



*Shengeli 1947* — Shengeli, G. A. (1947). Poslesloviye perevodchika [Translator's afterword]. In Bayron, Dzh. G. Don Zhuan [Don Juan] (pp. 522–535). Moscow.

*Skaf 2014* — Skaf, M. K. (2014). Vizual'naya literatura. Rechevyye figury i tropy [Visual literature. Figures and tropes]. Detskiye chteniya, 2 (6). P. 209–219.

*Westhuizen 2007* — Westhuizen, van der B. (2007). Humour and locus of control in *The Gruffalo* (Julia Donaldson & Axel Scheffler). *Literator*, 28 (3), dec., 55–74.

*Ziman 2017* — Ziman, L. Ya. (2017). Fenomen populiarnosti skazok Dzhulii Donal'dson v detskom chtenii [Tales by Julia Donaldson and the phenomena of their popularity in children's reading]. *Mirovaya slovesnost' dlya detey I o detyakh: Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii i 23 Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [World literature for children and about children: Materials scientific-practical conf. and XXIII All-Russia. scientific-practical. conf.] (Yaroslavl, 2017) P. 112–116.

*Kseniia Tverianovich*

Institute of Russian Literature, Russian Academy of Science; ORCID:  
0000-0001-9831-8129

“THE GRUFFALO” BY JULIA DONALDSON VS. ITS RUSSIAN  
TRANSLATION: RHYTHMICAL STRUCTURE AND DIDACTIC  
MESSAGE

“The Gruffalo” by Julia Donaldson gained enormous popularity worldwide, including Russia. Its Russian translation by Marina Boroditskaya is interesting in terms of its versification. The meter of the translation is not structurally equivalent to that of the English original, however it may be considered as its functional equivalent within the Russian poetic tradition. The alteration of rhythmical variations of the meter follows that of the original and thus conforms to the logic of the narrative. However, the Russian text is structurally more complicated and sophisticated in terms of its rhythm, grammar, and vocabulary. These structural differences cause respective shifts in the meaning and message.

*Keywords:* Poetry, poetic translation, functional (dynamic) and formal equivalency, versification, verse, rhythm, rhyme, Julia Donaldson, Axel Scheffler, rhythmical composition, tale, children's poetry, children's literature

*Оксана Якименко*

## ТОТЕМЫ И ТАБУ В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ВЕНГРИИ —СЕГОДНЯ И ВЧЕРА

Статья рассказывает о наиболее заметных трендах в современной детской поэзии Венгрии. Развиваясь в русле европейских и мировых тенденций, венгерская детская поэзия является неотъемлемой частью национальной литературы, особенности развития которой естественным образом сказывались и на выборе тем или отказе от них в разные периоды. Изменение отношения к детской поэзии в Венгрии, выделение ее в самостоятельный жанр в XX в. связаны с процессами, происходившими в обществе и в фиксировавшей эти процессы литературе. Повышение ценности детского опыта, восприятие ребенка как самостоятельной личности, а не как «недовзрослого» сказалось и на увеличении количества текстов, где авторы делились переживаниями собственного детства, и на появлении целого корпуса детской литературы. Определяющим для венгерской детской поэзии стало творчество Шандора Вёреша. Предложенные им новые принципы легли в основу поэтических текстов, создававшихся и продолжающих создаваться на протяжении последних семидесяти лет. Следуя заветам Вёреша и других авторов его поколения, современные венгерские поэты сочетают ритмическое и фонетическое богатство родного языка с актуальными для современных детей темами и расширяют жанровые возможности детской поэзии, обогащая национальный и общеевропейский детский поэтический канон.

*Ключевые слова:* Литература Венгрии, детская поэзия, табуированные темы, жанровое разнообразие, поэтический канон, дитературная парадигма

---

*Оксана Якименко*

Российский государственный педагогический университет им.

А.И. Герцена,

Санкт-Петербург

[oxana.yakimenko@gmail.com](mailto:oxana.yakimenko@gmail.com)

Венгерская детская поэзия — в том смысле, в каком принято говорить о детской поэзии как отдельном явлении в рамках детской литературы — жанр в современной венгерской литературе чрезвычайно продуктивный. С одной стороны, как считают многие критики и историки литературы, она «переживает ренессанс» наравне со «взрослой поэзией» — в том числе и с учетом размывания границ и активного участия в детской литературе традиционно «взрослых авторов». С другой — расширение тем, характерное для мировой и, в первую очередь, европейской детской литературы и поэзии конца XX — начала XXI в., происходило в Венгрии отнюдь не поступательно, и сегодня, на волне «возвращения к корням» и сложного внутреннего идейного противостояния консервативных, охранительных тенденций и идей открытости современному миру во всей его неоднозначности в венгерской литературе и педагогике снова становится предметом дискуссий.

Чтобы понять, что сегодня представляет из себя венгерская детская поэзия, есть смысл обратиться к ее прошлому — тому канону, который формируется взрослыми, но окончательно обретает форму в детском восприятии. Именно в рамках этого канона можно выявить темы и символы, которые в разные исторические периоды становятся «обязательными» для детской литературы, своеобразными тотемами, без обращения к которым не обходится практически ни один автор; точно так же становятся очевидными и запретные, табуированные темы. Как и в большинстве европейских литератур, выделение детства в важный, обладающий собственной ценностью и смыслами период происходит несколько позже формирования основ национальной литературы — с учетом того, что в венгерской литературе последнее тоже происходит сравнительно поздно. Первым произведением именно детской — обращенной к ребенку — литературы в Венгрии принято считать книгу Амалии Безердь «Флори» (Flóri, 1840), помещицы, которая, следуя европейским тенденциям, написала книгу для своих детей. В середине 1840-х гг. выдающийся, первый по-настоящему национальный венгерский поэт Шандор Петефи (1823–1849) закладывает основы т.н. «семейной поэзии» в целом ряде стихотворений, посвященных семье и матери. Он же создает несколько произведений, ставших неотъемлемой частью венгерского детского поэтического канона (хотя и написанных не для детей) — «Лаци Арань» и «Витязь Янош» (самая популярная пьеса в стихах для детских постановок в Венгрии и по сей день). Янош Арань (1817–1882), следующий после Петефи «главный венгерский поэт», обладатель самого большого

словарного запаса в венгерской литературе, известный как автор литературного стихотворного эпоса «Толди» и классических баллад, создал одну из первых стихотворных сказок по мотивам венгерского фольклора «Роза и Фиалка» (1847)<sup>1</sup>. Целый ряд стихотворений Араня вошел в «школьный» канон — это стихотворение «Семейный круг» о детстве самого поэта и несколько исторических баллад (довольно кровавых, но тем более привлекательных для детей). В «Семейном круге» Арань изобразил идеал семейной жизни, ставший на долгие годы определяющим для авторов, описывающих детство: упорядоченное хозяйство, где каждый точно знает свои обязанности, атмосфера покоя, добродушия, сытости, милость к сирым и убогим — радушный и мудрый хозяин приглашает на ночлег бродягу-нищего (который, как становится ясно из его рассказа, успел поучаствовать в «кровавых днях борьбы за свободу», т. е. в революции 1848 г.), беспрекословное подчинение отцу, который, в свою очередь, защищает и обеспечивает ребенка, безмолвная и всегда готовая накормить мать. С некоторой долей иронии можно сказать, что еда (о ней упоминается практически в каждой строфе) превращается в своеобразный объект поклонения.

«Великий сказочник» Элек Бенедек (1859–1929), журналист и политик — еще одна значительная фигура в развитии венгерской детской литературы: в конце XIX в. он участвовал в создании первого периодического литературного издания для детей «Моя газета» (*Az Én Újságom*) и серии книг для юношества «Маленькая библиотека» (*Kis Könyvtár*), названной впоследствии его именем, писал детские стихи, а также подготовил два тома переработанных для детей сказок разных стран (в том числе, братьев Гримм, историй «Тысячи и одной ночи» и т. д.). Если у Петефи и Араня в их сказках (изначально для детей не предназначенных) мы видим характерный для венгерского романтизма акцент на национальной свободе, Бенедек, скорее, свойственна патриархальная и, с современной точки зрения, местами даже националистическая риторика.

Начало XX в. связано в венгерской литературе с появлением нового поколения — авторов журнала «Нюгат»<sup>2</sup>. Соединение национальной традиции и новейших литературных веяний, активные переводы, критическая деятельность, стремление сделать венгерскую культуру неотъемлемой частью европейского и мирового контекста способствовали появлению новых формальных и содержательных элементов в венгерской поэзии. Так, в частности, одной из важных тем новой поэзии стало детство — детский опыт стал рассматриваться как важнейшая часть жизни, детские

воспоминания — как источник взрослых тягот и, одновременно, утешение. Возрос интерес к детским переживаниям и их воздействию на психику взрослого возрос и под влиянием всеобщего увлечения психологией и психоанализом (второй столицей которого после Вены стал Будапешт). В литературе ребенок перестает быть объектом, но превращается в субъект повествования. Особое течение времени в детстве, удивление миру, попытки восстановить его цельность, доступную в детстве и ускользающую по мере взросления — ключевые темы одного из самых популярных «детских» циклов начала XX в. «Жалобы бедного ребенка» Деже Костолани (1910). Уже из названия сборника ясно, что автор пытается взглянуть на мир глазами ребенка, воспроизводя собственные детские впечатления с психологической достоверностью. Детство у Костолани — полноценный период жизни, а превращение во взрослого лишь сужает кругозор человека и наполняет печалью от невозможности вернуться назад. Мир ребенка пронизан страхами: он боится смерти (стихотворение «О, смерть»), жизни, темноты, собственного отца, но при этом доверяет врачу (стихотворение «Дядя доктор») и деду (в реальности дед Костолани сыграл важнейшую роль в жизни поэта). Обилие текстов, в том числе и поэтических, написанных пусть не обязательно для детей, но от их имени изменило и место детской литературы в рамках литературы вообще. Многие произведения венгерских авторов, написанные на рубеже XX–XXI вв., где в качестве главных героев выступают дети, вошли в золотой фонд венгерской детской литературы. Ярким примером стал роман Гезы Гардони «Звезды Эгера» (1901), написанный как «исторический роман для юношества». Габриэла Комароми описывает это время как «второй период» в венгерской детской литературе, когда детская поэзия перестает выполнять исключительно «школьную», дидактическую функцию и превращается в игровую площадку, а ребенок, изображаемый в ней уже не сводится к будущему взрослому, но воспринимается как самостоятельная творческая личность, способная решить любую проблему в ходе игры. Примером такого подхода можно считать стихотворение Жигмонда Морица «Турок и коровы», в прозе — роман Ференца Молнара «Мальчишки с улицы Пала» (1906) [Komáromi 2007, 463].

Новизна форм, знакомство с авангардными течениями в европейской поэзии (дадаизмом, футуризмом и т. д.) обогатили венгерскую поэзию начала XX в., однако в детской поэзии эти тенденции обнаруживаются несколько позже, скорее, в послевоенный период. Причиной тому, вероятно, служил более консервативный,

патриархально-националистический подход к образованию и детской литературе в период между двумя войнами. Типичные требования к тематике детской литературы тех лет находим в положении конкурса на написание книг для серии «Книжечки книжкиных друзей», объявленном в 1932 г. журналом общества «Венгерских друзей книги» «Дариум», согласно которому темами могли быть «знакомство с родной землей, историей, культурой в развлекательной и поучительной манере» [Pogány 2016, 54]. Во «взрослой» поэзии дети в это время, за небольшими исключениями, по-прежнему остаются «карликами» — как в стихотворении Лёринца Сабо «Лоци будет великаном» (1933), где отец смотрит на сына сверху вниз, вспоминая, как сам ощущал себя униженным и беспомощным карликом по сравнению с окружающими<sup>3</sup>.

Венгерские исследователи детской литературы единодушно связывают качественные изменения в венгерской детской поэзии середины XX в. с именем Шандора Вёреша (1913–1989) [Komáromi 2007, Ferencziné 2008, Bárdos 2013, Pogány 2016, Kenyeres 2019]. За 5 лет до выхода своей первой книги детских стихов «Корзина с фруктами» (Gyümölcskosár, 1946) в статье «Детская поэзия» Вёреш анализирует стихотворения, присланные родителями и учителями для антологии детской поэзии (то есть, стихи, написанные детьми) и приходит к выводу, что детская поэзия «совершенно особенная и уникальная, хотя во многом похожа на поэзию примитивных народов, на древнюю поэзию». [Цит. по: Pogány 2016, 58]. Именно в этом направлении Вёреш и будет развивать венгерскую детскую поэзию на протяжении последующих нескольких десятилетий. Игра — словесная, ритмическая, смысловая — характерна для всего творчества Вёреша (одно из самых значимых его «взрослых» произведений — блестящая литературная мистификация «Психея», история выдуманной венгерской поэтессы конца XVIII в.). Переломным моментом для венгерской детской литературы стал выход в 1955 г. сборника стихотворений «Бобита» (давший ему название рассказ о шаловливой фее — самое известное и популярное детское стихотворение в Венгрии)<sup>4</sup>. В книгу вошли детские стихи Вёреша 1940-х — 1950-х гг. Характерное и одно из самых известных детских стихотворений Вёреша «Чирибири» (Csiribiri) — колыбельная, под которую засыпало не одно поколение венгерских детей, изначально было опубликовано во «взрослом» сборнике, а затем вошло в несколько детских книг поэта. На момент первой публикации оно было частью цикла «Сюита Бартока» (Бела Барток и Золтан Кодай активно занимались собиранием песенного фольк-

лора) и называлось «Заклинание» (Varázssének 1934). Исследователи творчества Вёреша рассматривают приведенный текст как вариацию на тему народного заговора — то ли с целью вылечить больного ребенка [Bognár 2001, 89], то ли как ворожбу девушки с целью за-получить мужчину с явным эротическим подтекстом [Kovács 1986, 110]. Сам же Вёреш признавался, что толчком для написания стихотворения послужил для него выкрик продавца на базаре [Cselényi 1993, 185]. Ритм в этом стихотворении настолько важен, что полноценный перевод его на русский с сохранением смыслов невозможен (это, в значительной степени относится и к поэзии Вёреша вообще), тем не менее, приведем здесь фрагмент этого произведения с русской транскрипцией и дословным переводом:

|                     |                    |                     |
|---------------------|--------------------|---------------------|
| Csiribiri csiribiri | Чирибири, чирибири | Чирибири, чирибири  |
| zabszalma           | забсалма           | Овсяная солома      |
| négy csillag közt   | недь чиллаг кѣзт   | Среди четырех звезд |
| alszom ma.          | алсом ма           | Буду спать сегодня. |
| Csiribiri csiribiri | Чирибири, чирибири | Чирибири, чирибири  |
| bojtorján —         | боторьян —         | лопух/репейник —    |
| lélek lép           | лелек леп          | дух ступает         |
| a lajtorján.        | а лайторьян        | по лестнице         |
| Csiribiri csiribiri | Чирибири, чирибири | Чирибири, чирибири  |
| szellő-lány         | селле-лань         | девушка-ветерок     |
| szikrát lobbant,    | сикрат лоббانت,    | высекает искру,     |
| lángot hány.        | лангот хань        | изрыгает пламя.     |

Смена парадигмы в детской поэзии была обусловлена целым рядом причин — в том числе и массовым внедрением в систему образования методики Золтана Кодая, который регулярно заказывал Вёрешу стихи для детских песен. По мнению Кодая, важным условием музыкального и, шире, культурного воспитания венгерских детей были тексты, просодически укорененные в традиции народных песен и присказок. Еще одной причиной была вынужденная «эмиграция в детскую литературу» авторов, чья творческая деятельность началась еще до войны, но чье происхождение, эстетические и этические установки не вписывались в новую идеологию литературы (аналогичные процессы мы наблюдаем и в советской детской литературе). Шандор Вёреш (а вместе с ним и другие выдающиеся поэты поколения журнала «Уйхолд»<sup>5</sup> — Агнеш Немеш Надь, Янош Пилински) получил таким образом возможность печататься.

Трансформация венгерской детской поэзии после 1945 г. связана и со сменой педагогических приоритетов: в условиях новой, по-

слевоенной реальности ребенок переставал быть «хрупкой жертвой и бессознательным потенциальным взрослым, но становился самостоятельной личностью, которая, знакомясь с миром, переживает такие духовные испытания, о которых у нас [взрослых] сохранились лишь воспоминания» [Dobszay 2000]. В 1945 г. новое понимание особенностей детской картины мира и специфики детского восприятия изложил в своей книге «Мировоззрение ребенка» известный психолог Ференц Мереи<sup>6</sup>. Идеи Вёреша во многом оказались созвучны мыслям Мереи. Детская поэзия, по Вёрешу, «не обучает посредством слов, но пытается дать ребенку такое настроение, мелодию, фрагмент жизни или природы, которые обогащают душу ребенка — и взрослого, — делают ее более утонченной... Детское стихотворение часто имеет характер заклинания в силу близости к древнему языковому миру, но к лепету это никакого отношения не имеет» [Цит по: Ferencziné 2008, 50].

Относительная свобода в пространстве детской поэзии в середине 1950-х гг. (по сравнению с непростой ситуацией во взрослой литературе) позволяла сосуществовать и поэтическим новациям Вёреша, и сложным по форме, метафоричным, близкими к народной магической традиции текстам уроженца Трансильвании Шандора Каняди (в этот период детской поэзией активно занимаются венгероязычные поэты т. н. «венгерского ближнего зарубежья» — территорий, после Первой и Второй мировой войны отошедших соседним странам), и интеллектуальной детской поэзии Агнеш Немеш Надь (чьи «детские» и «взрослые» стихи связывают общие мотивы), и сюрреалистичным литературным экспериментам Золтана Зелка, и гротескным зарисовкам Кароя Тамко, и реалистичным, помогающим познать окружающий мир, картинам Имре Чанади. В рамках статьи сложно даже просто перечислить всех авторов, творчество которых составило «золотой век» венгерской детской поэзии, однако все они на протяжении нескольких десятилетий продолжали (и во многом продолжают) создавать свои тексты в русле программы, заложенной Вёрешем и его современниками, положительно отвечая на вопрос поставленный Агнеш Немеш Надь, «Возможно ли сегодня или в любое другое время писать такие стихи для детей, которые отвечали бы детским запросам и одновременно были хорошиими стихами, если мерить высокой мерой?» [Nemes 1981, 95].

Однако, если в формальном отношении в советские годы венгерская детская поэзия развивалась довольно активно, круг тем для нее был ограничен, поэты не всегда «успевали» за новыми проблемами — в отличие от авторов прозы: в 1960-е — 1980-е гг., например,



выходят крайне актуальные для современных детей, знакомые и русскому читателю книги Евы Яниковски (1926–2003) об отношениях детей и взрослых, о конфликтных ситуациях, о моделях поведения, а Эрвин Лазар (1936–2006) соединяет в своих романах и рассказах фантастическое и реальное, создавая многоуровневые тексты, интересные читателям самого разного возраста. Период «смежны режима» в середине 1980-х гг. сопряжен с резким падением тиражей детских книг, приватизацией крупнейшего издательства детской литературы «Мора киадо» (Móra Kiadó). Читательская аудитория тоже меняется, общество начинает стремительно «стареть», рынок заполняется иностранными бестселлерами (в лучшем случае) и книжной продукцией не слишком высокого качества. По мнению Комароми, детская поэзия в это время переживает кризис и, как это часто происходит в венгерской литературе, «в тощие годы [она] обретает смыслы в литературе переводной» [Komáromi 1997]. В 1994 г. выходит антология современной шведской детской поэзии в переводах Иштвана Тотфалуши «То, от чего тебе на сердце тяжело», предлагающая говорить с детьми от имени детей о действительно волнующих их проблемах: одиночестве, отчуждении, обесценивании детского опыта и чувств со стороны взрослых. Однако процессы, происходящие в обществе, усиление роли родителей в образовательном процессе, смена воспитательных парадигм усложняют доступ к более радикальной детской поэзии [Gombos 2007, 42].

Параллельно на смену постепенно уходящим (из литературы и из жизни) детским поэтам советской Венгрии приходит целая плеяда «взрослых» поэтов-новаторов (и в формальном, и в тематическом плане), готовых писать для детей. В начале 2000-х гг. в пространстве детской поэзии происходит смена поколений. В антологии «Свежие чернила» (2005) тексты авторов «нового детского канона» — Даниэля Варро, Яноша Лацфи, Кристины Тот, Анны Т. Сабо, Тибора Залана соседствуют с произведениями поэтов, известных своими экспериментами во взрослой поэзии, таких как Акош Силади (чьи стихи из сборника 2004 г. «Куси-Муси-Аламуси. Песни о лунном зайце» по способности создавать особый эмоциональный эффект посредством ритмических и звуковых приемов, пожалуй гармоничнее всего продолжают традицию Вёреша), Ференц Андраш Ковач, Отто Толнай, Деже Тандори, Иштван Кемень.

Анализируя сборники детской поэзии, изданные перечисленными выше авторами в первое десятилетие XXI в., исследовательница Каталин Гомбош приходит к выводу, что большинство авторов пытается изменить «новую консервативность», смело внедряя

в детскую поэзию принципы саморефлексии, ироническую интонацию, интертекстуальный юмор (пародийные элементы, парафразы и т. д.), использует приемы постмодернистского письма, не отказываясь при этом от ценных достижений детской литературы XX в. (психологизма, разумной педагогической составляющей, высоких эстетических критериев) [Gombos 2007, 45, 57]. Одним из важных лейтмотивов новой детской поэзии является не просто отказ от «родительской» интонации, но подчеркивание того, что дети знают нечто такое, что взрослым уже не доступно или доступно лишь через общение с ребенком (см. стихотворение Яноша Лацфи из сборника «Глупый взрослый» 2004 г.: «Взрослые в большинстве своем становятся все глупее, / и не понимают мир. / Просто живут в нем.» Ориентация на ребенка, попытка понять, как он чувствует себя среди взрослых, увы, не знающих ответы на все вопросы, находят отражение в том, что Габриелла Чизмадиа Петреш называет «двойным кодированием» — когда авторы детских стихов обращаются одновременно и к взрослому, и к ребенку-читателю [Petres 2015a, 24]. Многоголосие, сочетание взрослой и детской речи, передача детской перспективы взгляда на мир, отказ от жесткой иерархии в отношениях ребенок-взрослый способствовали тому, что принцип «детям о детях» в венгерской детской поэзии последних двух десятилетий постепенно сменился принципом «ребенок обращается к детям» [Petres 2015, 66].

Еще один характерный тематический сдвиг связан с фоном, на котором разворачивается жизнь ребенка в стихах: если раньше сюжеты о познании мира часто были связаны с пребыванием на природе, «летней деревенской идиллией», то современный герой детской поэзии — скорее, городской ребенок (как в сборнике Кристины Тот «Плюшевые мишки из Лондона» 2003 г.), он посещает не лес, а зоопарк, играет с гаджетами.

Важной особенностью новой детской поэзии становится готовность говорить на любые темы, включая самые сложные и даже пугающие. В одном из самых обсуждаемых сборников детской поэзии последнего десятилетия «Что за птица» Арпада Коллара (2014), предметом разговора с читателем становятся не только такие неприятные ситуации как семейный конфликт, болезнь или поход к зубному врачу, но и прежде табуированная в венгерской детской поэзии тема смерти. Приведенный ниже фрагмент стихотворения Коллара «Что будет со снегом» демонстрирует также тенденцию отказа от традиционных для детской поэзии рифмованных конструкций и использование непривычных для нее размеров:

мама, а вдруг я умру — что мой плюшевый мишка,  
вместе со мною пойдет или с кем-то другим заночует,  
велосипед двухколесный дальше поедет уже без меня,  
и его перекрасят, раз он мне больше не нужен,  
или оставят зеленым,  
я буду старым, как деда, или останусь ребенком<sup>7</sup>.

Обсуждение ранее запрещенных тем подразумевает и отказ от «табу вежливости» — в текстах встречается лексика самых разных регистров, включая сленг, что позволяет воспроизводить реальную современную речь, которую дети слышат дома и на улице. Ограничения, безусловно, существуют, однако степень непосредственности заметно выходит за рамки ограничений, существующих в современной русскоязычной детской поэзии. Так, например, в предназначенном для возрастной группы 9–12 лет сборнике Эстер Лайк «Абсурд, бравада, селебрити» (2015) — оригинальном стихотворном «словаре иностранных слов» в стихотворении-словарной статье к слову «секс» встречаются детские названия мужского полового органа, что в контексте произведения считается совершенно органично.

Имитация детского языка подразумевает и включение в текст типичных для детей ошибок, которые они делают в процессе освоения родного языка (метатезы, нарушения узуса и грамматических норм), и создание новых слов и парадоксальных конструкций в русле детского словотворчества — многочисленные примеры находим у таких поэтов как Атила Яс, Эндре Кукорелли, Залан Тибор и др. Языковые нелепицы, оговорки, неверно услышанные и понятые слова, нарушения регистра часто привносят юмористическую интонацию. Юмор, по мнению ряда исследователей, играет значительную роль в современной венгерской детской поэзии [Gombos 2007; Bárdos 2013; Petres 2015a; Lovász 2018], причем комическое в ней не сводится исключительно к языковым каламбурам, но нередко реализуется через пародию, ироническую интонацию (особенно по отношению к взрослым — см. тексты Яноша Лацфи, Золтана Йенеи и др.). Объектом пародии, а иногда и основой для создания пастиша часто становятся уже известные юным читателям, и уж тем более их родителям классические «детские» или школьные тексты. Остроумный вариант такой стилизации предложили поэты Иштван Вереш и Янош Лацфи в книге «Папин петух» (2009), задавшись вопросом, как могли бы звучать классические произведения венгерской детской поэзии XIX–XX вв., если бы их

авторы жили в современном мире, где есть мобильные телефоны, кубики Рубика, Бэтмен и телевизор.

Если суммировать тематические и формальные характеристики современной венгерской поэзии, лучшие ее образцы, по мнению Йожефа Бардоша, содержат следующие элементы: ребенок может полноценно отождествить себя с лирическим героем произведения (не ощущая себя при этом лучше, умнее, взрослее героя — как это бывало раньше, когда подразумевалось, что ребенок-читатель должен оценивать происходящее с позиции взрослого автора); эти стихи по-настоящему музыкальны (в этом состоит одно из главных отличий качественной детской поэзии от т.н. «мусорной» продукции), их отличает краткость (как правило, речь идет об одном ярком впечатлении, событии, явлении); автору удается создать внутренне логичный и полноценный мир, соотносимый с реальностью, в которой живет ребенок; следуя заветам Вёреша, автор создает своим текстом определенное настроение, вызывает эмоции, ведет рассказ с юмором и иронией, не впадая в мрачную серьезность, и, наконец, умело использует богатство родного языка, активно внедряя в текст языковую игру [Bárdós 2013]. В целом, состояние современной венгерской детской поэзии можно сравнить и с ситуацией в европейской и в русской детской поэзии (с поправкой на культурные особенности, традиции и законодательство конкретных стран). В последние годы венгерские исследователи нередко выражают тревогу в связи с усилением внешнего давления на авторов и издательства со стороны консервативной части педагогического родительского сообщества и регулирующих органов в отношении круга тем и языка, на котором детская поэзия, по их мнению, должна на эти темы говорить. Примером такого агрессивного давления стал недавний скандал с публичным уничтожением антологии «Сказочная страна — она для всех» (2020) (в книге представлены традиционные сказки, вроде «Золушки» или «Русалочки», пересказанные на новый лад — так спящая красавица становится темнокожей цыганской девушкой, а в «Золушке» романтические отношения связывают двух юношей). Жертвами кампании «за традиционные ценности» стали даже классики венгерской детской литературы, в том числе и один из ярчайших ее представителей Лазар Эрвин, чью книгу «Семиглавая фея» (1973) внезапно объявили «ведущей к потере ценностных ориентиров». Еще одна «проблемная зона» — вопрос трансформации детского поэтического канона [Lovasz 2008]<sup>8</sup>. Детская поэзия остается объективно действенным педагогическим инструментом воспитания человека

читающего, и в этой связи, родителям, учителям и, в конечном счете, издателям и организаторам образования приходится решать: либо постоянно контролировать процесс, знакомить детей только с проверенными временем заведомо качественными текстами «высокой» детской литературы, ограничивая тем самым читательскую свободу ребенка и делая выбор за него/нее, или же радоваться тому, что ребенок вообще читает, независимо от качества. На наш взгляд, в современной детской поэзии Венгрии — разнотипной, адекватной современному ребенку (и взрослому) — более чем достаточно авторов и произведений, способных сформировать детский поэтический канон сверхнового времени. Остается только надеяться, что русскоязычный читатель получит возможность познакомиться с этими замечательными стихами в переводах — к сожалению, современная венгерская детская поэзия практически не переводится сейчас на русский язык (в отличие от детской прозы).

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Роза и Фиалка — Рожа и Ибоя — имена главных героев, в венгерском языке нет грамматического рода, и в данном стихотворении «Роза» — имя королевича.
- <sup>2</sup> «Нюгат/ Nyugat» («Запад») — литературно-критический журнал, издававшийся в Будапеште в 1908–1941 гг. и сыгравший ведущую роль в развитии венгерской культуры XX в.
- <sup>3</sup> «Детские циклы» одного из самых интересных венгерских поэтов XX в. Лёринца Сабо (1900–1957) — «Стихи из детской», «Стихи Лоци» и др. представляют собой, скорее, диалог между взрослым и ребенком, соединяя игру и детский взгляд на мир с рефлексией взрослого о детстве — своем и своего ребенка.
- <sup>4</sup> О ситуации в политике и идеологической составляющей выхода этого сборника см. [Komáromi 2007].
- <sup>5</sup> Журнал «Уйхолд/Újhold» («Новолуние») выходил с 1946 по 1948 гг. (затем был ненадолго возобновлен в 1984 г.) объединил вокруг себя поэтов и прозаиков первого послевоенного поколения венгерской литературы.
- <sup>6</sup> Крупнейший венгерский психолог (1909–1986) в этот период занимался изучением когнитивного развития, после Второй мировой войны сферой его исследований стали вопросы контроля, группового опыта и соотношения групповой и индивидуальной воли.
- <sup>7</sup> Перевод О. Якименко.
- <sup>8</sup> Литературовед, специалистка по детской литературе Андреа Ловас в определенном смысле сама и формирует этот канон в вышедшей под ее редакцией антологии современной детской литературы «Манная каша — литературное лакомство для детей и взрослых» (2013).

*Литература**Источники*

*Bárdos 2013* — Bárdos, J. (2013). A modern magyar gyermekköltészet keretei [The Framework of Modern Hungarian Children's Poetry] Könyv és Nevelés, XV. évf., 3, 101–116. (In Hungarian)

*Bognár 2001* — Bognár, T. (2001). A magyar gyermekvers [Hungarian Children's Verse]. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó. (In Hungarian)

*Cselényi 1993* — Cselényi László beszélgetése Weöres Sándorral és Károly Amy-val [László Cselényi Talking to Sándor Weöres and Amy Károly]. \*\*In D. Mátyás (szerk.), Egyedül mindenkivel [Alone with Everybody]. Budapest: Szépirodalmi. (In Hungarian)

*Dobszay 2000* — Dobszay, A. (2000). A magyar gyermekvers — klasszikusok és maiak [Hungarian Children's Poem — the Classics and Modern Authors] Könyv és Nevelés, II. évf., 4. Retrieved from: <https://epa.oszk.hu/01200/01245/00008/cikk1.html>. (In Hungarian)

*Ferencziné 2008* — Ferencziné, Á. I. (2008). Weöres és a gyermekköltészet [Weöres and Children's Poetry] A Vörös postakocsi, Nyár, 50–68. (In Hungarian)

*Gergely 1993* — Gergely, Á. (1993). A magyar gyermekvers. Beszélgetés Weöres Sándorral. Élet és irodalom [Hungarian Children's Poetry. Talking with Sándor Weöres. Life and Literature weekly, 1973. április 7. In D. Mátyás (szerk.), Egyedül mindenkivel [Alone with Everybody]. Budapest: Szépirodalmi. (In Hungarian)

*Gombos 2007* — Gombos, K. (2007). A gyereklíra reneszánsza [The Revival of Lyrics for Children] Iskolakultúra, 5, 42–58. (In Hungarian)

*Komáromi 1997* — Komáromi, G. (1997) Mi a helyzet a kortárs magyar gyermek- és ifjúsági irodalomban? A Kortárs gyermekirodalom és olvasói c. konferencia vitaindító előadása (Petőfi Múzeum, November 25) [What is Happening in Contemporary Hungarian Children and Teenage Literature? Presentation delivered at the Contemporary Children's Literature and It's Readers (Petőfi Múzeum, November 25)] Retrieved from: <http://ki2.oszk.hu/3k/19972006/valcikkek/valcikkek9801/komaromi.html#1>. (In Hungarian)

*Komáromi 2007* — Komáromi, G. (2007). Szövegek metamorfózisa és vándorlása a gyermekirodalomban [Metamorphosis and Migration of Texts in Children's Literature]. In A magyar irodalom története III [The Stories of Hungarian Literature] (Vol. III), 463–477. (In Hungarian)

*Kovács 1986* — Kovács, F. (1986). Ferenc: Mondóka, gyermekvers, esztétikum. Budapest: Tankönyvkiadó. (In Hungarian)

*Lovasz 2008* — Lovasz, A. (2008). Klasszicizálódó kortársak. Tendenciák a gyermekirodalomban [Contemporaries Going Classical. Trends in Children's Literature] Könyv és Nevelés, 4. Retrieved from: <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-neveles/klasszicizalodo-kortarsak-tendenciak-a-gyermekirodalomban>. (In Hungarian)

*Nemes 1981* — Nemes, N. Á. (1981). A gyermekversek minősége [The Quality of Children's Verse] Könyv és Nevelés, 23(3), 95–100. (In Hungarian)

*Petres 2015* — Petres, Cs. G. (2015). A kortárs gyermekirodalmi antológiák posztmodern sajátosságai [Postmodern Features of Contemporary Anthologies of Children's Literature] Irodalmi Szemle, 5, 66–75. (In Hungarian)

*Petres 2015a* — Petres, Cs. G. (2015a). A kortárs gyermekköltészet sajátosságai és típusai (1. rész) [Specific Features and Types of Contemporary Children's Poetry] (Part 1) Katedra, 12, 24–25. (In Hungarian)

*Pogány 2016* — Pogány, Gy. (2016). Az Egyetemi Nyomda ifjúsági kiadványai a két világháború közötti években [Books for Young People Published by the University Press between Two World Wars] Könyv és Nevelés, XVIII. évf., 2, 51–70. (In Hungarian)

*Vekerdy 1975* — Vekerdy Tamás beszélgetése Weöres Sándorral [Tamás Vekerdy Talking to Sándor Weöresú] Magyar Hírlap, 1975. dec. 7. (In Hungarian)

*Oxana Yakimenko*

Herzen State Pedagogical University; ORCID: 0000-0002-6012-959X

TOTEMS AND TABOOS IN THE HUNGARIAN CHILDREN'S  
POETRY: YESTERDAY AND TODAY

The article describes most notable trends in contemporary children's poetry in Hungary. Developing in line with European and world trends, Hungarian children's poetry is an integral part of national literature, which, in turn, has influenced the topics poets have been choosing and/or avoiding. In the early 20<sup>th</sup> century, the way children's poetry was perceived in Hungary changed dramatically, due to the developments in society and in literature; poetry for (and about) children has gradually evolved into an independent genre. With childhood experience "growing in value", perception of a child as an independent person, and not as a "under-adult", had an effect on the increase in the numbers of texts where authors shared their own childhood experiences, and on the emergence of a whole body of children's literature. Sándor Weöres's poems became a watershed for Hungarian children's poetry. New principles he proposed formed the basis for poetic texts that have been created over the past seventy years. Following the precepts of Weöres and other authors of his generation, modern Hungarian poets combine rhythmic and phonetic richness of their native language with topics relevant to modern children, and expand the genre of children's poetry, enriching the national and European children's poetic canon.

*Keywords:* Hungarian literature, children's poetry, taboo topics, literary paradigm, genre diversity, poetic canon



*Александра Брыкова*

## НА ПУТИ К КРЕОЛИЗАЦИИ: «ПЛИХ И ПЛЮХ» В. БУША В ПЕРЕВОДЕ Д. ХАРМСА

Статья посвящена анализу вольных переводов Д. Хармса (1936 и 1937 гг.) рассказа в стихах В. Буша «Плих и Плюх» (1882 г.), представляющего собой особый тип креолизованного текста, в котором визуальный и вербальный ряды находятся в отношении почти полной комплементарности. Особое внимание уделяется тем особенностям переводческой стратегии Д. Хармса, которые направлены на повышение креолизации и усложнение взаимоотношений между двумя знаковыми системами. Отмечается, что, в целом отдавая предпочтение информативной функции текста и несколько нивелируя дейктическую функцию, Хармс стремится повысить динамичность повествования за счет отказа от излишней вербально-визуальной детализации и пространных рассуждений. Отказ от вербального маркирования полисубъектных ситуаций и отдельных важных сюжетных составляющих, в свою очередь, повышает значимость визуального ряда, а смена типа повествователя (устранение из нарратива элементов речи имплицитного взрослого) и изменение концовки рассказа позволяет не только встроить его в новую, формирующуюся советскую культурно-воспитательную традицию, но и сделать его частью абсурдистской традиции (в первую очередь за счет усложнения приемов вербально-визуальной референции), отчасти отвечающей эстетическим потребностям читателей-детей.

*Ключевые слова:* В. Буш; «Плих и Плюх», креолизованный текст, вербальный и визуальный ряды, графический рассказ, рассказ в стихах, К. Льдов, Д. Хармс, журнал «Чиж», переводческая стратегия

---

*Александра Андреевна Брыкова*

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,  
Санкт-Петербург  
kakoslik88@yandex.ru

Переводная детская поэзия представляет интерес для изучения, так как предполагает не только передачу формы и смысла переводного произведения, но и сложный процесс адаптации и формы, и смысла под реалии «принимающей культуры», который в переводоведении принято называть доместикацией [Шелестюк, Гриценко 2016]. В случае с переводом так называемых креолизованных текстов переводческая стратегия обязана учитывать также поликодовость произведения — переводной текст должен соотноситься с визуальным рядом в соответствии с выбранной автором (или переводчиком) степенью креолизации — взаимозависимостью вербального и визуального рядов.

Термином креолизованные тексты, введенным Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым, традиционно принято называть «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов 1990, 180]. Помимо кинотекстов, текстов радиовещания, телевидения и рекламных текстов, к креолизованным принято относить и тексты художественной литературы, в том числе комиксы и графические рассказы, или рассказы в картинках<sup>1</sup>.

Графический рассказ — серия сюжетно связанных картинок, объединенных заголовком и текстом, который, в отличие от текста комикса, вынесен за границы изображения и представляет собой монологический тип повествования с элементами диалога<sup>2</sup>. Особенностью графических рассказов принято считать неразрывную связь вербального и визуального рядов, предполагающую ту или иную степень спецификации их функций, ранжированную от полной комплементарности до состояния контрпозиции. Изображения в графическом рассказе играют сюжетообразующую роль и не могут быть изъяты из текста, так как являются его неотъемлемой частью. Это отличает графические рассказы от, например, иллюстрированных книг, где иллюстрации, являясь частью книги, однако не являются частью текста, т.е. устранение или замена иллюстраций хоть и меняет облик книги, не делает ее сюжетно и эстетически недостаточной. В данной статье мы отдаем предпочтение термину графический рассказ, так как, на наш взгляд, он позволяет, с одной стороны, актуализировать поликодовость исследуемых текстов, с другой — не смещать фокус внимания исключительно на визуальную составляющую текста, как это неизбежно происходит при использовании терминов рассказ в картинках или книжка-картинка.

Одними из первых креолизованных текстов для детей в европейской литературной традиции принято считать тексты Вильгельма Буша [Боголюбова 2012, 223], представляющие собой переходную стадию между иллюстрированными детскими книгами и графическими рассказами, что объясняется принципами взаимодействия вербального и визуального рядов.

Вильгельм Буш (Wilhelm Busch) (1832–1908) — немецкий художник, представитель Дюссельдорфской школы живописи, более известный как автор детских книг с картинками, до сих пор пользующихся в Германии большой популярностью. Сюжеты произведений Буша отличаются динамичностью, содержат значительную долю «черного юмора», поднимают вопросы смерти и жестокости, а авторские рисунки представляются неотъемлемой частью произведения, определяющей его эстетику.

Примечательно, что сам Буш воспринимал себя в первую очередь как художника (учился живописи в Дюссельдорфе, Антверпене, Мюнхене), хотя и достаточно критически оценивал свой живописный талант. Как карикатурист, в конце 50-х г. XIX в. сотрудничал с изданиями «Летучие листки» и «Мюнхенские лубочные картинки» и считал свои карикатуры, впоследствии вышедшие отдельной книгой под названием «Проказы в картинках» («Bilderrössen»), не более чем способом заработка. Однако рассказы «Макс и Мориц» 1865 г. и «Плих и Плюх» 1882 г., идеи для которых автор, большую часть жизни проживший в сельской местности (в родном Видензале, а в конце жизни в Мехтхаузене в Гарце), по-видимому, брал из быта окружавших его простых людей<sup>3</sup>, принесли Бушу огромную известность сначала в Германии, а потом и во всем мире (на момент смерти автора книга про «Макса и Морица» была переиздана более 50-ти раз).

Произведения Буша были крайне популярны как в дореволюционной России, так и в ранний советский период. В частности, рассказ в стихах «Плих и Плюх», который и станет объектом анализа в этой статье, в дореволюционный период переводился на русский язык, например, К. Льдовым, а в советское время — Д. Хармсом<sup>4</sup>. Перевод Константина Льдова вышел в 1890 г. [Буш 1890], перевод Д. Хармса сначала печатался в журнале «Чиж» за 1936 г. №№ 8–12 (без эпилога) [Чиж 1936], а в 1937 г. был выпущен отдельным изданием, для которого Хармс несколько изменил текст [Буш 1937]. Всего с 1888 г.<sup>5</sup>, согласно данным каталогов РНБ и РГБ, вышло более 20 изданий «Плиха и Плюха» в основном в переводе Д. Хармса. Во многих изданиях последовательно воспроизводились рисунки

Буша (черно-белые или в цвете)<sup>6</sup>. Тем интереснее тот факт, что в собраниях сочинений Д. Хармса, например, в собрании 1997 года (под редакцией В. Н. Сажиной), наиболее авторитетном на данный момент, тот же текст воспроизведен без изображений [Хармс 1997, 87–99], что значительно изменяет его восприятие.

Сюжет рассказа «Плих и Плюх» вертится вокруг двух собак, которых хотел утопить в пруду Каспар Шлих, но которых спасли Пауль и Петер Фиттихи. Рассказ состоит из 8 глав, пять из которых посвящены разным проделкам Плиха и Плюха, Пауля и Петера, предпоследняя глава показывает процесс перевоспитания детей и собак (в соответствии с принятыми в Германии XIX в. нормами воспитания); в эпилоге рассказывается о том, что перевоспитанных и выдрессированных собак покупает за большую сумму приезжий англичанин, что доводит Каспара Шлиха до сердечного приступа.

Композиционно каждая глава состоит из набора изображений, количество которых может варьироваться от 7 (во 2-ой главе) до 19-ти (в 6-ой главе оригинального текста). Главы со 2 по 6-ю завершается «закрывающим» изображением Каспара Шлиха, который каждый раз, оценивая проделки щенков (для чего ему всегда приходится находиться в непосредственной близости от семьи Фиттих), радуется, что это теперь не его проблема, потому что он от щенков избавился. Эти изображения представляют собой вербально-визуальную вариацию, которая вписана в сюжет и используется как маркер окончания главы. Отсутствуют такие изображения только в последней главе, хотя сам Каспар Шлих и его недовольство успехами выдрессированных собак упоминается, и в эпилоге, где от Каспара Шлиха, свалившегося в пруд, в котором он когда-то хотел утопить щенков, остается только трубка.

Еще одной композиционной особенностью рассказов Буша можно считать очень сильную фрагментированность сюжета, сопоставимую с мультипликационной раскадровкой и предполагающую изображение почти всех фаз действия, что обеспечивает замедление сюжета и создание сюжетного напряжения. Специфично и взаимоотношение вербального и визуального рядов, которые находятся в состоянии когерентности, так как вербальный ряд практически полностью повторяет ряд визуальный. Именно эта комплементарность, указывающая на низкую степень креолизации текста, и дает основание характеризовать произведения Буша как переходное явление между иллюстрированными и графическими рассказами<sup>7</sup>.

О частичной спецификации можно говорить только в случае описаний, которые в тексте отсутствуют (что характерно для детской литературы, адресованной детям младшего возраста [Гаврилова 2009]), поэтому правильная первичная референция основных героев — мальчиков Пауля и Петера и собак Плюха и Плиха возможна только при одинаковом внимании к визуальному и вербальному ряду, установлении между ними соответствий, как минимум на протяжении всей первой главы (интересно отметить, что В. Буш изображает собак очень похожими на своих хозяев — Плих похож на Петера, а Плюх на Пауля).

Однако, несмотря на комплементарность текста и изображения, речь все же идет о графическом, а не об иллюстрированном рассказе, на что указывает и количество изображений, и пространственное соотношение вербального и визуального рядов: текст жестко «привязан» к картинке и в большинстве случаев помещается под изображением, хотя в начале главы и в случае больших текстовых отрезков допускается размещение текста над изображением. Объем стихотворного текста под изображениями может быть различен и варьироваться от 2–4 строк в динамичных частях сюжета до строф более большого объема. Показательно, что нарратив рассказа допускает включение достаточно обширных монологов (монолог отца Фиттиха и, конечно, монолог учителя Бокельмана), а также авторских отступлений и оценок действий героев, позволяющих однозначно идентифицировать повествователя как имплицитного взрослого: Дымя табак, как пароход, Шлих сердцем холоден, как лед [Буш 1890].

Как уже говорилось выше, при анализе переводческих стратегий Д. Хармса в первую очередь будет учитываться поликодовый характер текстов, где текст создается с учетом визуального ряда и выполняет номинативную функцию (функцию референции), информативную функцию, дейктическую и когерентную функции, с одной стороны, привлекая внимания к визуальной составляющей рассказа, а с другой — обеспечивая произведению, фрагментированному серией отдельных изображений, необходимую связность<sup>8</sup>. Так же нужно принимать во внимание тот факт, что, в отличие от, например, очень близкого к оригиналу перевода К. Льдова<sup>9</sup>, перевод Хармса можно охарактеризовать как вольный: изменения затрагивают и сюжетно-композиционный уровень, и степень креолизации текста, и дидактический уровень произведения, что, в частности, можно объяснить необходимостью встроить текст в изменившуюся советскую литературную и воспитательную традицию.

Первое издание перевода Хармса анализируемого рассказа в стихах выходило в 1936 г. в ежемесячном журнале «Чиж», адресованном детям старшего дошкольного и младшего школьного возрастов. В 8 номере журнала было напечатано сразу 2 первые главы, в последующих номерах печаталось по одной главе. Так как рассказ появлялся в составе разножанрового журнала, выходившего обычно раз в месяц, значимыми становились не только вербально-визуальные маркеры конца главы, но и маркеры начала главы, в качестве которых были выбраны изображения Плиха и Плюха в будке, помещенные над названием. Чаще всего (глава 1–4) использовалось изображение, которое в оригинальном тексте было помещено в конце главы 3. Изображения к главе 5 и 6 отличались: изображение к главе 5 напрямую соотносилось с сюжетом главы, представляя его в ироническом ключе, так как в этой главе неразлучные друзья Плих и Плюх сильно подрались, а изображение к главе 6 обеспечивало связь между соседними главами, указывая на результат драки (собаки в будке на цепи). В отдельном издании начальные «маркирующие» изображения были убраны, вместо них использовались шмунцтитутлы, на которых указывался только номер главы.

Привлекает к себе внимание и расположение изображений в «Чиже»: видимо в силу необходимости экономить пространство, изображения даны двумя столбиками, что усложняет восприятие рассказа, так как противоречит направлению кириллического письма<sup>10</sup>. В отдельном издании 1937 г. изображения расположены не так плотно, в книге больше «воздуха», требование соотношения направления письма и последовательности изображений выполняется. Одновременно с этим увеличивается и время знакомства с произведением, а с ним и сюжетное напряжение за счет так называемого «ожидания неперевернутой страницы» [Arizpe, Styles 2016, 18].

Одно из основных сюжетных изменений, обнаруженных в переводах Хармса, связано с сокращением рассказа на одну главу за счет исключения главы 5 про еврея в силу ее явной национальной карикатурности<sup>11</sup>. Помимо этого, в переводном тексте наблюдается последовательное сокращение изображений, сильно фрагментирующих сюжет. Особенно это касается перевода 1936 г., где в 4 главе убрано пошаговое изображение падения в обморок соседки Паулины [Чиж 1936, 10]<sup>12</sup>, в 5 главе на 2 изображения сокращена сцена драки Пауля и Петера [Чиж 1936, 11], а в 6 главе убраны целых пять изображений, иллюстрирующих монолог учителя Бокельмана, реакцию мальчиков на этот монолог и последующее наказание за непослушание<sup>13</sup> [Чиж 1936, 12]. В отдельном издании 1937 г.

Таблица 1. Сокращение объема вербального ряда

| оригинал                        | перевод К. Льдова <sup>14</sup> | перевод Д. Хармса   |
|---------------------------------|---------------------------------|---------------------|
| Eine Pfeife in dem Munde,       | Шел старый Шлих.                | Каспар Шлих, куря   |
| Unterm Arm zwei junge Hunde     | В его руках                     | табак,              |
| Trug der alte Kaspar Schlich. — | Визжат — собаки. Он             | Нес под мышкой двух |
| Rauchen kann er fürchterlich.   | в щенках                        | собак               |
| Doch, obschon die Pfeife glüht, | Не видит пользы                 | <...>               |
| Oh, wie kalt ist sein Gemüt! —  | никакой:                        |                     |
| „Wozu“ — lauten seine Worte —   | «Они тревожат мой покой         | [Чиж 1936, 8;       |
| „Wozu nützt mir diese Sorte?“   | Пишат и воют день-деньской».    | Буш 1937, 4].       |
| <...>                           | Дымя табак, как пароход,        |                     |
| [Busch]                         | Шлих сердцем                    |                     |
|                                 | холоден, как лед.               |                     |
|                                 | «К чему мне глупые щенки?»      |                     |
|                                 | <...>                           |                     |
|                                 | [Буш 1890]                      |                     |

большая часть изображений сохранена, хотя некоторые из них, изображающие Плиха и Плюха в будке, поменяны местами. Одновременно с этим несколько изменяется и сюжет главы 5, где драка между Плихом и Плюхом происходит не из-за другой собачки, а без видимых причин [Буш 1937, 44]. В той же главе устранено одно изображение из серии, иллюстрирующей драку Пауля и Петера и реакцию отца Фиттиха и Каспара Шлиха на это [Буш 1937, 50–52], что создает сюжетную лакуну, заполняемую только на уровне вербального ряда, что свидетельствует о пусть и незначительном увеличении креолизации.

Устранение лишних изображений, по всей видимости, имеет целью повысить динамичность рассказа, а заодно создать хотя бы какое-то пространство для воображения читателя.

Стремление к увеличению динамики обнаруживается и на вербальном уровне: Хармс сокращает объем вербального ряда, отказываясь от внутренней речи персонажей, от оценочных суждений повествователя-взрослого (либо сводя их к минимуму) (см. Таблицу 1).

Однако в некоторых случаях подобное сокращение вербального ряда приводит к возникновению несоответствий или немотивированных действий героев. Так, если брать во внимание только перевод Хармса, вызывает недоумение тот факт, что Пауль и Петер в первой главе бросаются спасать щенков абсолютно голыми, что изображено на картинке. Тогда как в оригинальном тексте этот момент вполне логично объясняется: герои собирались поплавать и уже успели раздеться, перед тем как увидели из кустов Каспара Шлиха (см. Таблицу 2).

Таблица 2. Вербально-визуальные несоответствия

| оригинал                        | перевод К. Льдова                 | перевод Д. Хармса              |
|---------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------|
| Paul und Peter, welche<br>grade | В кустах на пруд,<br>одежду сняв, | Вдруг из леса, словно<br>ветер |
| Sich entblößt zu einem<br>Bade, | Смотрели дети: —<br>«Шлих         | Вылетают Пауль и<br>Петер      |
| Gaben still verborgen<br>acht,  | неправ»,<br>— они решили          | <...>                          |
| Was der böse Schlich<br>gemacht | [Буш 1890].                       | [Чиж 1936, 8;<br>Буш 1937, 9]. |

[Busch].

Несколько, пусть незначительных, но все-таки несоответствий обнаруживается в переводе Хармса по причине замен отдельных предметных реалий, встающих в противоречие с визуальным рядом. Например, согласно оригинальному тексту, Каспар Шлих хочет утопить щенков в пруду (нем. *der Teich*), который в переводе Д. Хармса превращается в реку, хотя изображенный на картинках водоем действительно больше похож на пруд:

— Да! — воскликнул Каспар Шлих, — «Ну!» — воскликнул Каспар Шлих, —  
Прямо в реку брошу их.

[Чиж 1936, 8]

«Прямо в речку брошу их!»

[Буш 1937, 9]

Второе незначительное противоречие между вербальным и визуальным рядами обнаруживается в главе два, где Плих и Плюх уничтожают ужин семьи Фиттих, которым в оригинальном тексте являются сливки (нем. *der Rahm* «сливки» / у Льдова — «молоко»). На картинке видно, что собаки стоят лапами в тарелках,



куда налита какая-то жидкость, рядом лежат ложки; на следующей картинке жидкость льется из тарелок на пол. Однако в переводе Хармса 1936 г. *кислое молоко* превращается в *картофель и жаркое* [Чиж 1936, 8], а в переводе 1937 г. в *пohлебку* и жаркое [Буш 1937, 16], что уже больше соотносится с визуальным рядом, который допускает такую интерпретацию<sup>15</sup>.

В главе 5 (глава 6 оригинального текста), значительно измененной, как уже говорилось выше, в переводе 1937 г., Плих и Плюх устраивают драку не из-за собачки, а просто так:

Но известно, что собаки  
Не умеют жить без драки.  
Вот в саду, под старым дубом,  
Разодрались Плих и Плюх.

[Буш 1937, 44–45]

При этом на картинке, под которой расположено последнее двустушище, изображен не дуб, а угол дома. В этом случае выбор лексемы можно считать не столько несоответствием, сколько одним из способов повышения креолизации текста за счет создания сюжетных лакун, заполняемых элементами только одного ряда (в данном случае вербального).

О стремлении к повышению креолизации свидетельствуют и некоторые другие переводческие решения Д. Хармса. Например, в главе 4 штанина Петера, куда юркнула мышь, спасаясь от Плиха и Плюха, превратилась в нору (употреблено без кавычек):

— Не уйдешь теперь, шалишь! —  
Псы рычат и вслед бегут.  
Вдруг — *нора* (курсив мой — А. Б.)! Юркнула мышь,  
Псы у входа стерегут.

[Чиж 1936, 10]

В этом случае правильная референция и правильное понимание сюжета возможны только при учете визуального ряда<sup>16</sup>.

Значимость визуального ряда Хармс увеличивает и за счет отказа от вербализации отдельных составляющей полисубъектной пропозиции — собственно субъектов и их действий (см. Таблицу 3).

В переводе 1937 г. приведенное четверостишие разбивается на три части и помещается под тремя соседними картинками, однако и в тексте 1936 г., и в тексте 1937 г. Хармс оставляет за скобками

Таблица 3. Отказ от вербализации полисубъектности

| оригинал                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | перевод К. Льдова                                                                                                                                                                                                          | перевод Хармса<br>(1936 г.)                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aber was sich nun<br>begibt,<br>Macht Frau Kümmel so<br>betrübt,<br>Daß sie, wie von Wahn<br>umfächelt,<br>Ihre Augen schließt und<br>lächelt.<br>Mit dem<br>Seufzerhauche: U!<br>Stößt ihr eine<br>Ohnmacht zu.<br>Paul und Peter, frech<br>und kühl,<br>Zeigen wenig<br>Mitgefühl;<br>Fremder Leute Seelen-<br>schmerzen<br>Nehmen sie sich nicht<br>zu Herzen | — «Увы» —<br>воскликнула<br>раз семь,<br>И чувств лишилася<br>совсем!<br>Доволен Петр,<br>Павлуша рад,<br>Смеются, в сторону<br>глядят:<br>Не сожалеют, видно,<br>детки,<br>Ни смятой клумбы,<br>ни соседки!<br>[Буш 1890] | Громко взвизгнула<br>соседка.<br>И, печально<br>вскрикнув<br>«У-у-у!»,<br>Как надломленная<br>ветка,<br>Вдруг упала на траву<br>[Буш 1936, 10] |
| [Busch].                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                |

Таблица 4. Маркирование важности визуального ряда

| оригинал                                                                                                                            | перевод Д. Хармса<br>(1936 г.)                                                | перевод Д. Хармса<br>(1937 г.)                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Paul und Peter ist's<br>egal.<br>Peter geht vorerst<br>einmal<br>In zwei Schlapp-<br>Pantoffeln los,<br>Paul in seiner<br>Zackenhos | Пауль — в папиных<br>туфлях,<br>Петер в продранных<br>штанах<br>[Чиж 1936, 9] | Светит солнце,<br>Дует ветер,<br>А в саду,<br>Среди травы,<br>Стали рядом<br>Пауль и Петер.<br>Полюбуйтесь каковы! |
| [Busch]                                                                                                                             |                                                                               | [Буш 1937, 26]                                                                                                     |

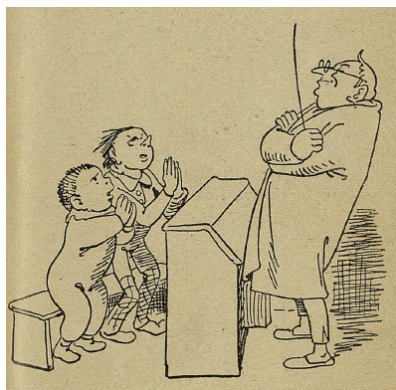


Рис. 1. Обучение в школе Бокельмана

характеристику Пауля и Петера, которые делают вид, что не замечают обморока соседки Паулины, предлагая читателям самим охарактеризовать их поведение, обратившись к визуальному ряду. Тот же прием использован и в конце главы 3 (в издании 1937 г.), где повествователь эксплицитно привлекает внимание к рисунку, на котором изображены Пауль и Петер (см. Таблицу 4).

Однако максимальной степени креолизации, на наш взгляд, текст достигает только в предпоследней шестой главе (глава 7 оригинального текста), особенно в переводе 1936 г., в котором эта глава в 12-м номере «Чижа» представлена в сокращенном виде:

Бокельман учил мальчишек,  
И недели через две —  
— Пауль и Петер просто прелесть! —  
Говорили хором все.  
Плих и Плюх учились тоже,  
И неделе через две —  
— Вот собаки, просто прелесть! —  
Говорили хором все

[Чиж 1936, 12]

В приведенном отрывке ситуация обучения описана максимально общо. Более детальную информацию о методах воспитания Бокельмана и Пауля и Петера дают нам именно изображения, причем в случае с Бокельманом эти методы не показаны прямо (Рис. 1). Картинку можно интерпретировать как нереализованную угрозу,

исходя из мимики и жестов изображенных на ней героев (в оригинальном тексте это изображение относится к последнему в серии и представляет собой ситуацию, когда Бокельман уже наказал мальчиков и они обещают впредь его во всем слушать). Интересно так же и то, что использование глагола несов. вида *учил* в сочетании с изображением позволяет говорить о совмещении двух значений несов. вида — конкретно процессного и значения многократного действия и, соответственно, о наложении друг на друга двух ситуаций — локализованной во времени и нелокализованной, т. е. более генерализованной.

Возможность увеличения креолизации, в данном конкретном случае, инициирована самим оригиналом. Значимость визуального ряда в приведенном отрывке объясняется тем, что на всех изображениях, сопровождающих благодушный монолог Бокельмана о важности обучения наукам и послушании, который Пауль и Петер изначально не воспринимают всерьез, хорошо виден кончик розги, который высовывается из внутреннего кармана Бокельмана (и ни разу не упоминается вербально). Следовательно, читатель, особенно осведомленный о тогдашних методах воспитания, с опорой исключительно на визуальный ряд может с большой долей вероятности спрогнозировать дальнейшее развитие событий.

Приведенный отрывок примечателен еще и тем, что в переводе 1937 г. обнаруживается значительное отступление от оригинала с точки зрения оценки правильности принятых воспитательных мер. Несмотря на то что визуальный ряд, вырезанный в 12 номере журнала «Чиж», в издании 1937 г. восстанавливается, перевод Хармса, с одной стороны, предполагает изменение коммуникативных акцентов (Бокельман наказывает мальчиков не за непослушание, а за незнание урока и за неумение спрягать глагол), с другой — демонстрирует однозначно негативную оценку практики телесных наказаний, как применительно к детям, так и применительно к животным (см. Таблицу 5).

Такое изменение оценки воспитательной традиции привело и к необходимости изменить визуальную структуру рассказа, из которого было исключено изображение, показывающее, какими воспитанными, послушными и опрятными после школы Бокельмана стали Пауль и Петер [Буш 1937, 58–61]. Однако совсем избежать противоречий между визуальным и вербальным рядами не удалось, так как заявление об отказе от палки во время дрессировки собак явно не соответствует изображению, где и Пауль, и Петер держат в руках розги [Буш 1937, 61].

Таблица 5. Оценка воспитательной традиции

наказание детей

Впрочем, это очень мало  
Иль совсем не помогало,  
Потому что от битья  
Умным сделаться нельзя

[Буш 1937, 59]

наказание собак

«Нет, — подумали друзья, —  
Так собак учить нельзя!  
Палкой делу не помочь!  
Мы бросаем палку прочь».  
И собаки в самом деле  
Поумнели в две недели

[Буш 1937, 61–62]

Значительно изменяет Хармс и всю манеру повествования. Сохраняя ритмико-рифменные характеристики оригинала (четырёх-стопный хорей с преобладающей парной, пусть и не всегда точной, рифмовкой), обеспечивающие эффект разговорности, он отказывается от имплицитной взрослой точки зрения, которая в той или иной мере легитимирует описанные в оригинальном тексте воспитательные традиции. Повествовательная стратегия Хармса скорее нейтральна, лишена черт, позволяющих судить о социальном статусе и взглядах повествователя. Одновременно с этим Хармс допускает включение в повествование речевых элементов, указывающих на точку зрения героев, что также способствует большей креолизации текста:

На окне сидит собачка  
С красным бантом на груди.  
Плюх стоит немного сзади,  
Плих, *конечно* (курсив мой — А. Б.),  
впереди.

А потом, *конечно* (курсив мой —  
А. Б.), Плюх  
Оказался впереди.

[Чиж 1936, 11]

— Да, промолвил Каспар Шлих, —  
Я давно побил бы их (Пауля и Пете-  
ра — А. Б.). <...>

Ну, пойду теперь домой.  
*Ой-ой-ой-ой-ой-ой-ой!* (курсив мой  
— А. Б.)

[Там же]

В первом примере вводное слово *конечно* вполне очевидно указывает на точку зрения щенков — Плюха и Плиха, которые конкурируют между собой за внимание собачки. Во втором примере междометие *ой* не только выражает чувства Каспара Шлиха, но и замещает собой детальное описание того, как папа Фиттих наде-



Рис. 2. — Пауль — в папиных туфлях, / Петер в продранных штанах

вает Шлиху на голову сковороду с горячим блином, приведенное в оригинальном тексте, а значит, понять, реакцию Шлиха можно только соотнося вербальный ряд с визуальным<sup>17</sup>.

Одновременно с этим Хармс все-таки не делает повествование совсем нейтральным и, с одной стороны, сохраняет элементы черного юмора (как минимум в описании смерти Шлиха), с другой — вводит текст в абсурдистскую традицию.

Элементы абсурда в этом произведении не так очевидны, как в других «детских» текстах Хармса, однако, на наш взгляд, они присутствуют. Например, в переводе 1936 г. соседка Паулина, чей сад разорили щенки, собирается перелить в лампу *литр* керосина [Чиж 1936, 10] (в переводе 1937 г. все же замененный на *кружку* [Буш 1937, 35]). Но самым интересным с точки зрения абсурдистской традиции становится референциальная переводческая стратегия Хармса. Как уже говорилось выше, однозначная первичная и вторичная референция персонажей в случае графического рассказа возможна только с учетом визуального ряда. Однако на протяжении всего повествования Хармс только усиливает референциальную неопределенность. Упомянув братьев вместе, он почти всегда называет их *Пауль и Петер*, не учитывая визуальный ряд, точнее соотношение последовательности лексем в ряду однородных членов, последовательности параллельных синтаксических конструкций с разными субъектами и пространственного положения персонажей на картинке, которую, в силу правосто-

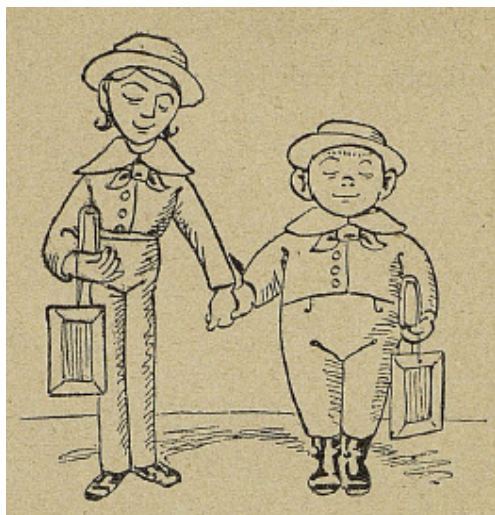


Рис. 3. — Бокельман учил мальчишек, / И недели через две — / —  
Пауль и Петер просто прелесть! / — Говорили хором все.

ронней направленности письма читатель начинает изучать слева направо. За счет этого на протяжении всего рассказа становится почти невозможно однозначно идентифицировать, кто из героев Петер, а кто Пауль (то же касается и щенков, потому что их идентификация напрямую связана с идентификацией их хозяев), словно они постоянно меняются местами<sup>18</sup> (Рис. 2, 3).

Таким образом, анализ вольного перевода Д. Хармса (1936 и 1937 гг.) показывает, что при выборе переводческой стратегии Хармс стремится повысить изначально низкую степень креолизации рассказа Буша, избавляясь от излишней визуальной фрагментации (в переводе 1936 г.) и вербальной детализации, делая тем самым не только текст, но и весь рассказ более динамичным, отвечающим когнитивным и эстетическим потребностям читателей-детей. Несмотря на отдельные вербально-визуальные несоответствия, переводческая стратегия Хармса стремится повысить значимость визуального ряда для оценки сюжета, поведения и характеров героев рассказа. При этом, как показывает сопоставление переводов 1936 г. и 1937 г., Хармс нередко корректирует первоначальные переводческие решения, отдавая предпочтение информативной функции текста, отказываясь от отдельных метафор и языковых

элементов с малой семантической нагрузкой (типа междометий). Одновременно с этим в переводе Хармса жестокие воспитательные нормы, которые были распространены как в Германии XIX в., так и в дореволюционной России, подвергаются сомнению, хотя рассказ и не лишается элементов черного юмора, а в некоторых случаях фарсовая составляющая сюжета даже усиливается, в первую очередь за счет усложнения процесса референции персонажей.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Помимо термина креолизированный текст, для описания текстов негомогенной знаковой структуры в современной лингвистической традиции, русской и зарубежной, используются термины поликодовый [Ворошилова 2006], полимодальный / бимодальный текст [Painter, Martin, Unsworth 2012, 2–3] и ряд других терминов. Однако в своей обзорной работе, посвященной креолизированным текстам и способам их терминологической номинации, А. А. Бернадская верно, на наш взгляд, отмечает, что термин креолизированный текст, как и «метафорический и динамический термин „креолизация“», уместно использовать для обозначения «степени и самого факта участия в создании текста элементов разных семиотик» [Бернадская, 2000, 106], что и является основной целью данного исследования.
- <sup>2</sup> Необходимо отметить, что принятый, вслед за В. В. Корниловой [Корнилова 2002, 27], термин графический рассказ не является единственным в отечественной искусствоведческой и филологической традиции и используется наравне с терминами книжка-картинка [Скаф 2016], рассказ в картинках [Корнилова 2002, 28], рисованный рассказ, синтетический текст [Ильичева] и пр. Определенная терминологическая неоднородность наблюдается и в англоязычной исследовательской традиции, где под понятие picturebook / picture book попадают очень различные в сюжетном, нарративном и структурном плане тексты, что хорошо видно по ряду современных работ, обсуждающих в том числе проблемы определения объема понятия термина picturebook [Kümmerling-Meibauer 2018, 3–5], способов классификации и анализа таких типов текста [Nikolajeva 2000; Nikolajeva, Scott 2000, 2001; Arizpe, Styles 2016], а также способов ограничения рассказов в картинках от смежных типов текстов, в том числе комиксов и графических романов [Christensen 2017]. Имеющаяся терминологическая избыточность, по-видимому, в той или иной мере отражает нынешнее состояние вербально-визуальной литературы, обнаруживающей большое количество текстов переходных типов.
- <sup>3</sup> Имеющиеся источники, к сожалению, не дают достаточно информации относительно истории создания «Макса и Морица» (на определенную автобиографичность рассказа косвенно указывает автобиография



- В. Буша [Busch 2005]) или тем более «Плиха и Плюха», менее популярного и известного произведения автора.
- <sup>4</sup> Другие произведения автора в советское время переводились, в частности, С. Я. Маршаком [Ильичева]. Интерес же Хармса к произведениям Буша, которые он любил читать в оригинале, обнаружился еще в детстве, а эстетика «черного юмора» Буша оказала явное влияние на детскую абсурдистскую поэзию Хармса (см. [Козлова, Куляпин 2008]).
- <sup>5</sup> Год выхода первого переводного издания [Буш 1888].
- <sup>6</sup> Несмотря на то, что рисунки В. Буша принято считать неотъемлемой частью исследуемых текстов, обнаруживается ряд изданий (в том числе в виде диафильмов), в которых использованы рисунки других иллюстраторов: см., например, [Хармс 2007], с рисунками Н. Бугославской или диафильм [Хармс 1970] с рисунками И. Рублева.
- <sup>7</sup> На переходный характер текстов Буша указывает и тот факт, что в разных исследованиях, посвященных немецким книгам с картинками в целом и творчеству этого автора в частности, используются термины иллюстрированные книги / книги с иллюстрациями (нем. Bilderbücher) [Шипова 2018].
- <sup>8</sup> Именно эти функции кладет в основу своего анализа качества переводов Буша, сделанных Хармсом и Маршаком, Л. В. Ильичева [Ильичева].
- <sup>9</sup> Единственное, что подвергается последовательной адаптации (за исключением единичных предметных реалий) в переводе К. Льдова, это перевод онимов: Пауль и Петер у Льдова по законам доместикации превращаются в Петра и Павла / Петю и Павлушу. А вот Плих и Плюх в нарушение того же закона доместикации при передаче ониматических слов превращаются в соответствии принципом транскрипции в Плума и Плиша [Буш 1890].
- <sup>10</sup> Соотношение расположения изображений и текста в соответствии с типом и направлением письма — важное требование для креолизованного текста, облегчающее процесс его целостного восприятия, на что указывала, например, М. Николаева [Nikolajeva, Scott 2001].
- <sup>11</sup> Показательно, что в переводе К. Льдова глава про еврея присутствует, есть она и в оригинальном тексте, доступном, например, на портале Spiegel [Busch], есть эта глава и в переводе А. Усачева [Буш 2011].
- <sup>12</sup> Здесь и далее при ссылке на перевод 1936 г. в квадратных скобках после запятой указывается номер журнала (без указания страницы).
- <sup>13</sup> Комментируя эту особенность переводческой стратегии Хармса, Л. В. Ильичева отмечает, что подобная вольность по отношению к оригиналу становится возможной благодаря монтажному принципу построения визуально-вербального повествования в рассказе Буша, дающего переводчикам возможность «по-своему монтировать текст» [Ильичева].
- <sup>14</sup> Здесь и далее перевод К. Льдова, не являющийся отдельным объектом исследования в данной статье, представлен как своего рода текст-

посредник между немецким оригиналом и переводом Хармса, что, на наш взгляд, позволяет более наглядно продемонстрировать особенности переводческих стратегий последнего.

- <sup>15</sup> Так как в фокусе нашего внимания находятся переводческие стратегии, так или иначе влияющие на степень креолизации текста, мы оставляем за скобками другие словесные замены, в том числе изменения имен некоторых персонажей.
- <sup>16</sup> Интересно отметить, что для издания 1937 г. Хармс устраняет слово нора:

А мышонок не сдается,  
Прямо к Паулю несется  
По ноге его полез  
И в штанах его исчез.

[Буш 1937, 31]

- <sup>17</sup> И опять в переводе для издания 1937 г. Хармс заменяет междометие на описание ситуации, более точно в этом случае следуя оригиналу:

Папа Фиттих на ходу  
Вдруг схватил сковороду  
И на Шлиха блин горячий  
Нахлобучил на ходу.

[Буш 1937, 52]

- <sup>18</sup> Справедливости ради, стоит подчеркнуть, что выбранная Д. Хармсом референциальная стратегия ориентируется на референциальную стратегию оригинала: в большинстве случаев Хармс так или иначе калькирует последовательность онимов, а значит, референциальная неопределенность заложена в самом немецком тексте и только поддержана переводом.

## *Литература*

### *Источники*

*Буш 1888* — Буш В. Две собачки: рассказ в стихах и рис. В. Буша: Пер. с послед. нем. изд. (Plisch und Plum). СПб.: тип. Ю. Н. Эрлих, 1888.

*Буш 1890* — Буш В. Веселые рассказы про шутки и проказы / пер. с нем. К. Н. Льдов. СПб.; М.: Т-во М. О Вольф. 1890. Эл. версия размещена на сайте «Lib.ru»: [http://az.lib.ru/b/bush\\_w/text\\_1882\\_plisch\\_und\\_plum.shtml](http://az.lib.ru/b/bush_w/text_1882_plisch_und_plum.shtml)

*Буш 2011* — Буш В. Плюх и Плих и другие истории для детей: [Собрание сочинений: в 2 кн.: для старшего дошкольного и младшего школьного возраста] / пересказ А. Усачева. М.: Мелик-Пашаев, 2011.

*Буш 1937* — Буш В. Плих и Плюх / пер. Д. Хармса. М.; Л.: Изд-во детской литературы, 1937.

*Хармс 2007* — Хармс Д. Плих и Плюх. М.: Эксмо, 2007.

*Хармс 1970* — Хармс Д. Плих и Плюх: [диафильм]. М.: Студия «Диафильм», 1970.

*Хармс 1997* — Хармс Д. Полное собрание сочинений: [В 4 т.]. Т. 3: Произведения для детей / сост. В. Н. Сажина. СПб.: Гуманитарное агентство «Акад. проект», 1997.

*Чиж 1936* — Чиж: ежемесячный журнал для детей младшего возраста. Л.: Гос. изд-во, 1936. № 8–12.

*Busch 2005* — Busch W. Von mir über mich: [eBOOK Bibliothek], 2005. Retrieved from el. resource: <https://b-ok.cc/book/1894089/339763>

*Busch* — Busch W. Plisch und Plum // Der Spiegel: [website]. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/wbusch/plisch/plisch.htm>

### *Исследования*

*Анисимова 2003* — Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Издательский центр «Академия», 2003.

*Бернадская 2000* — Бернадская А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Известия Уральского государственного педагогического университета. Лингвистика. 2000. № 3. С. 104–110.

*Боголюбова 2012* — Боголюбова В. П. Интертекстуальные связи в современной немецкой детской литературе // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2012. 18 (98). С. 221–228

*Ворошилова 2006* — Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. 2006. Вып. 20. С. 180–189.

*Гаврилова 2009* — Гаврилова Т. О. Чтение детям: родительские стратегии и стереотипы // Проблемы онтолингвистики — 2009: материалы международной конференции. 17–19 июня 2009 г. / отв. ред. Т. А. Круглякова. СПб.: Златоуст, 2009. С. 143–145.

*Ильичева* — Ильичева Л. В. Рисованные рассказы В. Буша в переводах Д. Хармса и С. Маршака // Даниил Хармс 1905–1942: [сайт]. URL: <http://www.d-harms.ru/library/risovanniy-rasskazy-busha-v-perevodah-harmsa-i-marshaka.html>.

*Козлова, Куляпин 2008* — Козлова С., Куляпин А. Отцы и дети в мире «черного юмора»: Д. Хармс и О. Григорьев // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2008. Вып. 9. С. 92–109.

*Корнилова 2002* — Корнилова В. В. Детские иллюстрированные журналы в художественной жизни Петербурга XIX — п.п. XX века. Типология и эволюция: автореф. дис.... канд. иск. наук: спец. 17.00.04. СПб., 2002.

*Скаф 2016* — Скаф М. Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных жанров // *Детские чтения*. 2016. № 2 (10). С. 285–303.

*Сорокин, Тарасов 1990* — Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // *Оптимизация речевого воздействия* / отв. ред. Р. Г. Котов. М.: «Наука», 1990. С. 180–186.

*Шелестюк, Гриценко 2016* — Шелестюк Е. В., Гриценко Э. Д. О форемизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки // *Вестник Челябинского государственного университета*. 2016. № 4(386). Филологические науки. Вып. 100. С. 202–207.

*Шипова 2018* — Шипова И. А. Иллюстрированные книги (Bilderbücher) как особый тип текста: специфика восприятия // *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. Гуманитарные науки. 2018. 8(816). С. 426–443.

*Arizpe, Styles 2016* — Arizpe E., Styles M. Children reading Picturebooks. London, New York: Routledge, 2016.

*Christensen 2017* — Christensen N. Between Picture Book and Graphic Novel: Mixed Signals in Kim Fupz Aakeson and Rasmus Bregnhøj's I love you // *More Words about Pictures: Current Research on PictureBooks and Visual/Verbal Texts for Young People* / Ed. by N. Hamer, P. Nodelman, M. Reimer. New York, London: Routledge, 2017. P. 155–170.

*Kümmerling-Meibauer 2018* — The Routledge Companion to Picturebooks / Ed. by Bettina Kümmerling-Meibauer. New York: Routledge, 2018.

*Nikolajeva 2002* — Nikolajeva M. The verbal and the visual: The picturebook as a medium // *Children's Literature as Communication* / Ed. by Roger D. Sell. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. P. 85–108.

*Nikolajeva, Scott 2000* — Nikolajeva M., Scott C. The Dynamics of Picturebook Communication // *Children's Literature in Education*. 2000. Vol. 31, No. 4. P. 225–239.

*Nikolajeva, Scott 2001* — Nikolajeva M., Scott C. How Picturebooks work. New York, London: Garland Publishing, 2001.

*Painter, Martin, Unsworth 2012* — Painter C., Martin J. R., Unsworth L. Reading Visual Narrative. Image Analysis in Children's Picture Books. UK / USA: Equinox Publishing Ltd., 2012.

## References

- Anisimova 2003* — Anisimova, E. E. (2003). *Lingvistika teksta i mezhkul'turnaya kommunikaciya (na materiale kreolizovannyh tekstov)* [Textual linguistic and intercultural communication]. Moscow: "Akademiya" publ. center.
- Arizpe, Styles 2016* — Arizpe, E., Styles, M. (2016). *Children reading Picture-books*. London and New York: Routledge.
- Bernadskaya 2000* — Bernadskaya, A. A. (2000). "K probleme 'kreolizacii' teksta: istoriya i sovremennoe sostoyanie" [To the problem of text "creolization": history and modern state]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Lingvistika*, 3, 104–110.
- Bogolubova 2012* — Bogolubova, V. P. (2012). "Intertekstual'nye sv'azi v sovremennoj nemeckoj detskoj literature" [Intracultural connections in the modern German children's literature]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*, 18 (98), 221–228.
- Christensen 2017* — Christensen, N. (2017). *Between Picture Book and Graphic Novel: Mixed Signals in Kim Fupz Aakeson and Rasmus Bregnhøj's I love you*. In N. Hamer, P. Nodelman, and M. Reimer (Eds.), *More Words about Pictures: Current Research on PictureBooks and Visual/Verbal Texts for Young People*. (pp. 155–170). New York and London: Routledge.
- Gavrilova* — Gavrilova, T. O. (2009). *Chtenie det'am: roditel'skie strategii i stereotipy* [Reading to children: adults' strategies and stereotypes]. In T. A. Kruglyakova (Ed.), *Problemy ontolingvistiki — 2009: materialy mezhdunarodnoj konferencii* [Problems of Ontolinguistics — 2009: materials international conference. June 17–19, 2009] (pp. 143–145). Saint Petersburg: Zlatoust publ.
- Il'icheva* — Il'icheva, L. V. *Risovannye rasskazy V. Busha v perevodah D. Harmsa i S. Marshaka* [W. Bush's graphic stories translated by D. Kharms and S. Marshak] In Daniil Harms 1905–1942: [website]. Retrieved from: <http://www.d-harms.ru/library/risovanniy-rasskazy-busha-v-perevodah-harmsa-i-marshaka.html>.
- Kozlova, Kuljapin 2008* — Kozlova, S., Kuljapin, A. (2008). "Otcy i deti v mire 'chernogo jumora': D. Harms i O. Grigor'ev" [Fathers and children of "black humor": D. Kharms and O. Grigor'ev] *Russkaja literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog*, 9, 92–109.
- Kornilova 2002* — Kornilova, V. V. (2002). *Detskie illjustrirovannye zhurnaly v hudozhestvennoj zhizni Peterburga XIX–p.p. XX veka. Tipologiya i jevol'uciya* [Children illustrated magazines in the art life of St. Petersburg of the XIX<sup>th</sup> and the beginning of XX<sup>th</sup> centuries. Typology and evolution]. (Doctoral dissertation). Saint Petersburg State Academy of Art and Industries, Saint Petersburg.

*Kümmerling-Meibauer 2018* — Kümmerling-Meibauer, B. (2018). (Ed.). The Routledge Companion to Picturebooks. New York: Routledge.

*Nikolajeva 2002* — Nikolajeva, M. (2002). The verbal and the visual: The picturebook as a medium. In Roger D. Sell (Ed.), *Children's Literature as Communication* (pp. 85–108). Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

*Nikolajeva, Scott 2000* — Nikolajeva, M., Scott, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education* (Vol. 31), 4, 225–239.

*Nikolajeva, Scott 2001* — Nikolajeva, M., Scott, C. (2001). How Picturebooks work. New York and London: Garland Publishing.

*Painter, Martin, Unsworth 2012* — Painter, C., Martin, J. R., Unsworth, L. (2012). Reading Visual Narrative. Image Analysis in Children's Picture Books. UK / USA: Equinox Publishing Ltd.

*Shelest'uk, Gricenko 2016* — Shelest'uk, E. V., Gricenko, Je. D. (2016). "O forenizacii i domestikacii v perevode i vozmozhnost' ah ih lingvisticheskoy ocenki" [To translational forenization and domestication and its possible translation evaluation]. *Vestnik Chel'abinskogo gosudarstvennogo universiteta (Filologicheskie nauki, Vol. 100)*, 4 (386), 202–207.

*Shipova 2018* — Shipova, I. A. (2018). Iljustrirovannye knigi (Bilderbücher) kak osobyj tip teksta: specifika vospriyatiya [Illustrated books (Bilderbücher) as a special type of text: specificity of perception]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta: Gumanitarnye nauki*, 8(816), 426–443.

*Skaf 2016* — Skaf, M. (2016). Komiks i knizhka-kartinka: granicy vizual'no-literaturnyh zhanrov [Komiks and picturebooks: the boundaries of visual and literature genres]. *Detskie chteniya*, 2 (10), 285–303.

*Sorokin, Tarasov 1990* — Sorokin, Ju. A., Tarasov, E. F. (1990). Kreolizovannye teksty i ih kommunikativnaya funkciya [Creolized texts and its communicational function]. In R. G. Kotov (Ed.), *Optimizaciya rechevogo vozdejstviya* [Optimization of speech impact]. (pp. 180–186). Moscow: Nauka publ.

*Voroshilova 2006* — Voroshilova, M. B. (2006). "Kreolizovannyj tekst: aspekty izucheniya" [Creolized text: aspects of the study]. *Politicheskaya lingvistika*, 20, 180–189.

*Aleksandra Brykova*

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design;  
ORCID: 0000-0002-9753-9525

INCREASING THE CREOLIZATION: W. BUSCH'S "PLISH AND PLUM" TRANSLATED BY D. KHARMS

The article discusses the free translations of W. Busch's rhymed story "Plish and Plum" (written in 1882) made by D. Kharms in 1936 and 1937. The analyzed story is a variant of creolized texts where the verbal and the visual parts maintain a complex relationship. Kharms preferred to realize the informational function of the text and almost neutralize the deictic one as well as to increase the narrative dynamics. He rejected extra verbal and visual detailing and long reflections. Kharms also rejected the verbal marking of polysubject situations and some plot-determined details that increased the importance of the visual part of the story. Choosing another type of narrator (neutralizing the elements of an implicit adult actor) and changing the ending of the story allowed Kharm not only to make that story part of new soviet cultural and educational tradition but also employ it as a part of the absurdist literature traditions. This was achieved through the usage of more complicated ways of verbal and visual reference.

*Keywords:* W. Busch, Plish and Plum, creolized text, verbal and visual parts, graphic story, rhymed story, K. L'dov, D. Kharms, magazine «Chizh», translation strategy, Plisch und Plum

## СЛОВЕНСКАЯ ДЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В настоящем исследовании впервые вводятся в научный обиход сведения о переводах на русский язык словенской детской поэзии, которая до настоящего момента находилась вне поля зрения русскоязычных славистов. Рассматриваются стихотворения словенских авторов и словенская народная поэзия, опубликованные на русском языке в изданиях, предназначенных детям, в период с 1955 г. по настоящее время. Переводы словенского детского фольклора на русский язык берут начало в 1971 г. Они представлены в основном народными песенками, выполнены поэтом и переводчиком Леонидом Яхниным (1937–2018) и адресованы дошкольникам. Авторская словенская поэзия в переводах для детей появляется на русском языке уже в 1955 г., вскоре после прекращения антиюгославской информационной войны. Она представлена классическими произведениями детской и «взрослой» литературы и адресована детям всех возрастов. Над переводом поэзии для старшего школьного возраста работали «взрослые» переводчики, а нишу переводов для дошкольного и младшего школьного возраста с 1984 г. занял Л. Яхнин. Сейчас переводами словенской детской литературы занимается Ж. В. Перковская. Наибольшее количество публикаций словенской поэзии для детей пришлось на 1980-е гг. После 1991 г. наступило долгое затишье. В последние годы, в связи с интересом российских издательств к словенской детской литературе, успешной на родине, и значительным спросом на книги для дошкольников, возобновилось издание поэзии словенских авторов для самых маленьких.

*Ключевые слова:* Словенская литература, художественный перевод, переводоведение, детская поэзия, словенская поэзия, Леонид Яхнин, Жанна Перковская, Отон Жупанчич, Тоне Павчек, Каetan Кович, Звездана Майхен, Сречко Косовел



Словенская детская литература до недавнего времени находилась вне поля зрения ученых-славистов, занимающихся межлитературными связями. Показательно, что многочисленные произведения словенской литературы для детей, переведенные на русский язык, не были включены в перечень литературно-художественных и научных публикаций, связанных со Словенией и вышедших на русском языке с 1990 по 2010 гг., включающий в том числе переводы художественных произведений словенских авторов [Библиография российской словенистики 2011]. Настоящий обзор призван восполнить этот пробел, собрать и систематизировать данные о переводах словенской детской поэзии на русский язык.

Термин «детская литература» мы понимаем как «произведения, адресованные читателям младшего, подросткового или юношеского возраста, а также некоторые другие литературные произведения, вошедшие в круг детского и юношеского чтения» [ЛЭС 1987, 90]. Таким образом, предмет настоящего обзора составляют стихотворения словенских авторов и словенская народная поэзия, опубликованные на русском языке в изданиях, предназначенных детям. Упомянуты в том числе еще не опубликованные переводы. По возможности указывается тираж изданий, позволяющий отследить динамику издательской политики. Публикации словенских народных песен в нотной записи в русскоязычных изданиях, с переводом или без него, представляют отдельную тему для исследования и остаются за рамками обзора.

### *Народная поэзия*

Словенская народная поэзия, созданная детьми или для детей, обширна, разнообразна по содержанию и привлекает внимание словенских исследователей-фольклористов еще с конца XIX века. Так, в 1895 г. словенский лингвист, публицист, славист, этнограф и собиратель словенского фольклора Карел Штрекель (1859–1912) опубликовал сборник «Pesmi otroške» [Štrekelj 1895], включив его в серию книг «Slovenske narodne pesmi». Интерес к детскому фольклору неизменно сохраняется как у маленьких словенцев, так и у исследователей-фольклористов. Уже тридцать лет популярна у детей серия из четырех книг «Enci benci na kamenci» слависта и этнографа Романа Гашперина [Gašperin 1990], значительную часть которой составляют дразнилки и считалки. Знакомству маленьких словенцев с детским фольклором (в том числе, представленным в указанной серии) уделяется внимание в детских садах.

Переводы словенского детского фольклора на русский язык берут начало в 1971 г. Все они выполнены поэтом, писателем и переводчиком, членом Союза писателей СССР Леонидом Яхниным (1937–2018). Издания рассчитаны на дошкольников. Из многообразия жанров детского фольклора представлены в основном песенки, что было вообще характерно для переводных фольклорных произведений для детей в СССР — ср. сборники английских народных песенок в переводах С. Маршака и К. Чуковского (из которых лишь одна-две представляют собой дразнилки), чешских народных песенок в переводе С. Маршака, словацкие, белорусские, украинские, сербские, польские народные песенки в переводе Л. Яхнина, сборник болгарских народных песенок «Зазвонил звоночек медный» в переводе В. Викторова, норвежские народные песенки в переводе Ю. Вронского в составе сборника норвежской поэзии для детей «Грустный кондитер», шотландские и шведские народные песенки в переводе И. Токмаковой и др.

В 1971 г. в издательстве «Детская литература» тиражом 1 200 000 экземпляров вышла «книжка-малышка» «Утро: Детские песенки народов Югославии» в вольном переводе Л. Яхнина [Утро 1971]. В сборнике восемь коротких песенок: «Йован», «Синица», «Ласточка», «Дуб», «Сверчок», «Милан», «Курица», «Утро». К сожалению, формат книжки-малышки не предполагал указания, с какого языка переведена та или иная песенка. Книга переиздана в 1973 г. [Утро 1973].

В 1976 г. в издательстве «Детская литература» тиражом 300 000 экземпляров вышел сборник песенок, загадок, колыбельных, приговорок и закличек «Серебряный рожок: Детские песенки народов Югославии» в переложении Л. Яхнина [Серебряный рожок 1976]. Языки оригинала также не указаны. Можно предположить отсутствие соответствующей пометы в предполагаемом источнике, что было частотной практикой при записи фольклора народов, вошедших в состав Югославии, — так, считалось, что все они, кроме словенцев и македонцев, говорят на сербском языке, а боснийский и черногорский языки были признаны самостоятельными уже после распада Югославии. Кроме того, наличие помет «словенская», «македонская» повлекло бы за собой необходимость атрибуции сербскоязычных песенок, которая ввиду их бытования более чем у одного народа (бывшей) Югославии весьма затруднительна. Сборник содержит фольклорные произведения разных жанров: это песенки («Улитка», «Дождь», «Две дороги», «В гости», «Лентяй», «Олененок»), приговорки («Пчеле, чтобы летела из улья», «Дождю,

чтобы перестал», «Дождю, чтобы шел», «Снегу, чтобы валил гуще», «Речке, чтобы скорее замерзла», «Месяцу, чтобы не мешал спать», «Стрижу, чтобы взлетел под облака», «Дыму, чтобы не ел глаза»), загадки («Закукулено, замумулено...» «На черный платок...» «Днем поклоны в землю бьет...» «Длиннохвостая лошадка...» «Мы зеленый круглый дом...» «У черных цыплят...» «Колечко за колечко...» «Ночь верхом на синей кляче...» «Конь без ног...») и колыбельные («Бродит дрёма возле дома...» «Пролетал высоко сокол...» «В гости горлицы летали...» «Нашей Любике не спится...» «По крутым волнам Дуная...» «По камням стучат подковы...» «Месяц дует в свой рожок...»). Под названием «Серебряный рожок. Загадки и потешки» сборник был переиздан в 2014 г. в издательстве «Эксмодество» [Серебряный рожок 2014] тиражом 8000 экземпляров, но без подзаголовка — авторство песенок приписано переводчику, что вызвало возмущение читателей, знакомых с изданием 1976 г. Текст сборника имеет незначительные расхождения с текстом издания 1976 г. — к примеру, колыбельные «В гости горлицы летали...» и «Пролетал высоко сокол...» поменялись местами; вместо «Нашей Любике не спится...» читаем: «Нашей девочке не спится...», первая и вторая строки колыбельной «По крутым волнам Дуная...» переставлены местами.

В 1987 г. в «Хрестоматии для маленьких» (сост. Л. Елисеева) в разделе «Песенки народов мира» с указанием «народов Югославии» опубликованы словенские песенки «Утро» и «Пчёлка, пчёлка...» в переводе Л. Яхнина [Елисеева 1987, 86–87] (причем сербские песенки там же имеют помету «сербская»). В следующий раз «Утро» с подзаголовком «Словенская народная песенка» публиковалось в «Антологии детской литературы для детей 3–5 лет» (сост. Л. Яхнин, Е. Зайцева), вышедшей в 2003 г. в издательстве «ОЛМА-ПРЕСС» [Яхнин, Зайцева 2003, 6]. Это первое издание, в котором отмечено словенское происхождение текста. «Пчёлка...» же с пометой «сербская песенка» была опубликована в 2003 г. в сборнике «Любимое чтение в детском саду», вышедшем в издательстве «Астрель» тиражом 10 000 экземпляров [Любимое чтение 2003, 45]. В 2005 г., уже с подзаголовком «словенская песенка», «Пчёлка...» вошла в первую книгу «Полной хрестоматии для дошкольников с методическими подсказками для педагогов и родителей» (сост. С. Томилова) [Томилова 2005, 346], вышедшую в екатеринбургском издательстве «У-Фактория» и переизданную в 2011 г. в издательстве «Астрель» тиражом 17 000 экземпляров [Томилова 2011, 346], а в 2013-м — в издательстве «Малыш» [Томилова 2013, 346]. Там же

как словенская помещена песенка «Яблоня», которая в хрестоматии 1987 г. была обозначена как сербская. В 2016 г. «Пчёлка...» вошла в «Большую хрестоматию для старшей группы детского сада» под ред. Н. Гусаровой (издательство «Малыш») с пометой «словенская народная песенка» [Гусарова 2016, 17].

В 2009 г. в сборнике «Полная библиотека дошкольника» (сост. Е. Позина, Т. Давыдова), вышедшем в издательстве «Стрекоза», помещены песенки «Сверчок» и «Петушок» в переводе Л. Яхнина с пометой «словенская песенка» [Позина, Давыдова 2009, 121–122].

Как видим, в русскоязычных изданиях, включающих словенскую детскую поэзию, отсутствует информация о том, с какого языка переведено произведение и какому народу принадлежит. В сборниках народной детской поэзии Югославии, изданных в советское время, словенцы и словенский язык не упомянуты вовсе, так что идентифицировать в них тексты словенского происхождения не представляется возможным; в переиздании сборника югославских песенок 2014 года не упоминается уже Югославия, а авторство песенок приписано переводчику. Первое указание на словенское происхождение текста появляется лишь в 2005 году, причем одна и та же песенка в разных изданиях может быть обозначена то как сербская, то как словенская.

### *Авторская поэзия*

В 1977 г. вышла пластинка фирмы «Мелодия» «Если бы да кабы. Стихи югославских поэтов для детей». На пластинке представлены исключительно произведения сербских и хорватских поэтов. В помещенной на конверте статье Т. Алексеевой сказано, что Йован Йованович-Змай (1833–1904) — «основатель детской поэзии в Югославии». Данное утверждение корректно только в том случае, если рассматривать югославянские литературы как художественную общность. Если же признавать самостоятельное развитие литературы для детей на территориях, ставших югославскими республиками, становится очевидным, что в Словении были свои основоположники детской художественной литературы, многие из которых также зарекомендовали себя на поприще литературы для взрослых. Среди них Янез Непомук Примич (1785–1823), Антон Мартин Сломшек (1800–1862) [Комиссарова 2011]. А в 1858 г. — в один год с публикацией первого стихотворения Йовановича-Змая для детей — выходит «народная повесть» Франа Левстика (1831–1887) «Мартин Крпан», ставшая классикой словенской литературы, спер-

ва «взрослой», затем и детской. В последней четверти XIX в. в детском журнале «Vrtec» («Садик») печатали свои произведения для детей Фран Левстик и Йосип Стритар (1836–1923). Большие национальные поэты Словении XX в. также серьезно относились к детской литературе. Как мы увидим далее, классикой словенской детской поэзии стали произведения, созданные для детей такими признанными «взрослыми» поэтами, как Отон Жупанчич, Тоне Павчек, Каетан Кович. Словенская детская литература первой половины XX в. прошла под знаком Отона Жупанчича, в чьих стихотворениях дидактическая составляющая отошла на задний план. С интенсификацией международных контактов после 1950 г. и появлением многочисленных переводных произведений словенская литература для детей начала стремительно развиваться, что выразилось как в стилистическом разнообразии, так и в уходе от социалистического реализма к включению в повествование фантастических элементов.

Российская славистика и переводчики славянских литератур на русский язык уделяли внимание словенской поэзии с 60-х гг. XIX в. в рамках общего интереса к литературе славянских народов. Однако история переводов словенской детской литературы на русский язык начинается только с 1955 г., вскоре после прекращения советско-югославского конфликта (1948–1953) и антиюгославской информационной войны. Именно с 1953 г. становятся возможными культурные и литературные контакты с югославами, в том числе перевод произведений югославских литератур на русский язык, их изучение и популяризация.

Уже в 1955 г. по инициативе преподавателей только что воссоединившейся кафедры славянской филологии Ленинградского государственного университета в издательстве «Детгиз» тиражом 10 000 экземпляров в короткие сроки опубликован сборник *«Поэзия западных и южных славян. Польская, чешская, словацкая, болгарская, сербская, хорватская, словинская»* (словинцами в сборнике названы не кашубы-протестанты, а словенцы, в соответствии с их дореволюционным именованием в российской науке [ЭСБЕ 30, 407]). Сборник предназначен для детей среднего и старшего возраста и содержит подборку национальной классики; поэзия, изначально адресованная детям, в нем отсутствует. Редактором сборника стал поэт и переводчик Всеволод Александрович Рождественский (1895–1977). Переводы выполнены преимущественно студентами и выпускниками кафедры<sup>1</sup>. Среди них — Петр Андреевич Дмитриев (1928–1998, впоследствии — доктор фи-

лологических наук, профессор, заведующий кафедрой славянской филологии СПбГУ) и Герман Иванович Сафронов (1924–1997, кандидат филологических наук, в дальнейшем — доцент, профессор кафедры славянской филологии СПбГУ). Отдельные переводы словенской поэзии, вошедшей в сборник, выполнили состоявшиеся к тому времени поэты и переводчики поэзии старшего поколения. Среди них — Сергей Васильевич Шервинский (1892–1991), Владимир Александрович Луговской (1901–1957), Леонид Николаевич Мартынов (1905–1980), Мария Михайловна Замаховская (1900–1985).

Произведения словенских поэтов включены в раздел «сербохорватско-словинская поэзия», составленный В. Зайцевым и Г. Сафроновым, и идут попеременно с произведениями сербов и хорватов. Произведения каждого поэта сопровождаются краткой биографической справкой.

В сборник вошли стихотворения словенского поэта-романтика, классика словенской литературы Франце Прешерна (1810–1849) «Памяти Валентина Водника» («V spomin Valentina Vodnika», 1843) в переводе В. Луговского, метрически своеобразное «Поэту» («Pevcu», 1838) в переводе С. Шервинского, «Элегия моим землякам» («Elegija svojim rojakam») в переводе Л. Мартынова [Там же, 423–426] и стихотворения Антона Ашкерца (1856–1912) — виднейшего словенского поэта-реалиста конца XIX — начала XX вв., переводчика, публициста, священника Римско-католической церкви, позже сложившего сан, одного из создателей «Русской антологии в словенских переводах» (1901) — «Великий язык» («Ruski jezik», 1904) в переводе М. Замаховской, «Моя Муза» («Moja muza», 1896), баллад «Кралевиц Марко» («Kraljevič Marko», 1890) и «Король Матиаш» («Kralj Matjaž», 1890) из цикла «Старая правда» («Stara pravda») в переводе В. Зайцева [Там же, 458–463].

Произведения Антона Ашкерца, отобранные для сборника, содержат революционный пафос и идею борьбы славянских народов за независимость. Так, в стихотворении «Великий язык» прославляется русский язык, высказывается идея братства славянских народов и их готовность подняться на бой по призыву носителей «старшего брата» — русского языка («Бесстрашен твой народ! И он велик! / Пускай же кликнет клич — мы все готовы к бою!»). Королевич Марко, традиционно выступающий в сербском, македонском и болгарском эпосе как народный защитник и борец против турецких поработителей, чей исторический прототип — правитель Прилепского королевства Марко Мрнявчевич (1335–1395), в бал-

ладе Ашкерца отвечает отказом на призывы матери и невесты восстать из мертвых, но откликается на призыв своего боевого коня, который сообщает ему, что на Косовом поле «турок дикий там, исконный враг, / Снова проливает кровь юнаков». Один из центральных персонажей словенских исторических легенд, словенский вариант «Короля под горой» король Матиаш, чей образ основан на исторической личности венгерского короля Матьяша I Корвина (1443–1490), — в одноименной балладе Ашкерца призывается: «Встань, выйди на волю к народу — / Довольно народ твой терпел! / Нас всех чужеземец терзает <...> / Воспрянь и веди нас на бой». Муза Ашкерца в стихотворении «Моя Муза» «...зовет... на битву, / Что спасти нас всех поможет <...> / И с тиранами воюет».

С агитационной лирикой Ашкерца контрастируют меланхолические стихотворения Прешерна, лишь одно из которых («Элегия моим землякам») содержит упреки словенцев («крайнцев») в недостатке патриотизма и призывы гордиться своей землей, чтить и множить славу предков, а также малопонятный призыв: «Тише, песня! Скорбной явью, / Краинец, ран не бери. / Тяжело томит бесславье? / Край родной зовет? Иди!» (В оригинале более внятно: «*dómu, Kranjc moj, zvest postan'!*» — т. е. «стань верен дому»).

В 1961 г. в Государственном издательстве художественной литературы тиражом 2500 экземпляров вышел сборник стихотворений словенского поэта, драматурга, переводчика, публициста, одного из лидеров словенского модерна, автора многочисленных стихотворений для детей Отона Жупанчича (1878–1949) «Пробуждение», ориентированный на взрослую аудиторию. В конце сборника расположен небольшой раздел «Стихи для детей». В него вошли стихотворения «Колыбельная» («*Uspavanka*»), «Моряк» («*Mornar*», 1900), «Ленка» («*Lenka*», 1915), «Весенний корабль» («*Pomladna ladja*», 1915), «Под парусами», «Будь я деревом в роще...» («*Da mi biti je drevo*»), «Береза и дуб» («*Breza in hrast*», 1915), «Вздых» («*Vzdih*», 1902), «Мак» («*Мак*», 1901) [Жупанчич 1961, 161–172]. Перевод детских стихов выполнен известной детской поэтессой, переводчицей, членом Союза писателей СССР Еленой Благиной (1903–1989) — вероятно, с подстрочника (рабочие языки Благиной-переводчицы — украинский, белорусский и идиш).

В 1963 г. в журнале «Пионер» опубликовано известное на родине детское стихотворение Отона Жупанчича «*Цицибан*» («*Ciciban — Cicifuj*», 1915) в переводе Г. Сапгира [Жупанчич 1963, 14]. Стихотворение не лишено дидактизма: «добрый славный мальчуган» Цицибан так спешит к своим друзьям — лесным жителям —

что забывает умыться. Животные и птицы стыдят его («Глянь-ка в воду, стыд и срам! / Цици-стыд, цици-срам!»). Стоит мальчику умыться в ручье, лес со своими обитателями возвращается к своему естественному состоянию — веселью.

Имя шаловливого мальчика Цицибана — героя данного стихотворения, а также целого поэтического сборника (1915) — в Словении давно стало нарицательным для дошкольников и младших школьников [SSKJ2] и породило целое словообразовательное гнездо (уменьш. *cicibanček* «дошколёнок», прил. *cicibanski* «предназначенный или относящийся к дошкольникам и младшим школьникам», сущ. ж.р. *cicibanka* «девочка»). С 1945 г. выходит литературно-художественный журнал «Ciciban» для детей 6–9 лет, в котором публиковались классики словенской детской литературы. Имя Цицибана носят детские сады во многих городах Словении. В честь Цицибана названа словенская фирма детской обуви, недавно вышедшая на российский рынок, и детский книжный клуб «Ciciklub» при крупнейшем словенском издательстве «Mladinska knjiga».

В сборнике «Мой дом. Из современной и зарубежной поэзии для детей», вышедшем в 1980 г. в издательстве «Детская литература» и предназначенном для старшего дошкольного и младшего школьного возраста, помещено стихотворение словенского поэта, писателя, эссеиста, переводчика, редактора Тоне Павчека (1928–2011) «Золотое яблоко» [Мой дом 1980, 176] в переводе советской детской поэтессы, прозаика Эммы Мошковской (1926–1981). Это единственное стихотворение словенского автора в сборнике, в котором инославянские авторы вообще представлены довольно широко: так, произведений сербских и хорватских авторов в нем пятнадцать, болгарских — одиннадцать, чехословацких — двадцать пять, польских — восемнадцать. Стихотворение рассказывает о сияющем яблоке из чистого золота, которое созрело в саду поэта: «Луна закрывает глаза от стыда! / Так не сверкать ей, луне, никогда! / Я же при яблочном свете пишу у себя в кабинете. / Но обещаю, что вам я это яблоко дам...»

В восьмом номере журнала «Пионер» за 1984 г. в небольшой подборке «Стихи поэтов Югославии» было опубликовано стихотворение словенского поэта и публициста Сречко Косовела (1904–1926) «Солнце на плече» («Otrok s sončnico») в переводе Л. Яхнина [Косовел 1984, 21]. Рядом с именем поэта в скобках указано «Словения». В переводе утрачен центральный образ — подсолнух, который лирический герой-ребенок несет на плече и тревожится,



как бы тот не сломался (во всех трех строфах рефрен — «Sončnica se je nagnila, / O, da ne bi se zlomila!» — т.е. «подсолнух склонился, ох, только бы он не сломался!»). Крепкий, крупный, яркий подсолнух в русском переводе становится лишенным конкретики цветком-солнцем «на высоком стебельке», а волнение ребенка исчезает вовсе: «Стебелек качается, / Солнце наклоняется». Показательно, что на иллюстрации А. Борисова изображен красный сияющий цветок, напоминающий мак или гвоздику, но никак не подсолнух.

В 1986 г. в заключительном, 50-м томе серии «Библиотека мировой литературы для детей» «Поэзия народов мира», вышедшем тиражом 407 000 экземпляров, в разделе «Сербская, хорватская и словенская поэзия» опубликованы «взрослые» стихотворения Франце Прешерна — «Здравица» («Zdravljiца», 1844, перевод Д. Самойлова) и «Просьба» («Prošnja», 1847, перевод М. Петровых); «Дымится черное, распаханное поле. . .» («Kadi se njiva», 1890, перевод С. Штейна), «Русский язык» Антона Ашкерца (в переводе А. Сиротинина) и «Веселый пастух» («Veseli pastir», 1882, перевод М. Петровых) Симона Грегорчича (1844–1906) [Поэзия 1986, 434–439]. Том был переиздан в 1996 г. под названием «Поэзия народов мира (От древнейших времен до рубежа XIX–XX вв.)» [Поэзия 1996, 422–427]. Яркой приметой издания, вышедшего в период перестройки, является то, что в антологию наряду с переводами советских поэтов и переводчиков Давида Самуиловича Самойлова (1920–1990) и Марии Сергеевны Петровых (1908–1979) включены стихотворения Ашкерца в дореволюционных переводах писателя, филолога, переводчика Андрея Николаевича Сиротинина (1864–1922) и поэта, переводчика, филолога, критика Сергея Владимировича Штейна (1882–1955), после Октябрьской революции эмигрировавшего в Эстонию, чей перевод «Распаханного поля» был впервые опубликован в составленном им сборнике славянской поэзии [Штейн 1908].

Также показательно, что в том включено стихотворение словенского поэта и католического священника Симона Грегорчича, который, в отличие от Ашкерца, духовного сана не слагал. Стихотворение «Веселый пастух» лишено национально-освободительного пафоса; в нем восхваляется удаление от мирских забот и искушений, беззаботная жизнь в горах.

Несмотря на иной выбор стихотворений Прешерна, нежели в сборнике «Поэзия западных и южных славян» 1955 года, его творчество, как и в указанном сборнике, представлено и граждан-

ской, и интимно-любовной лирикой. «Просьба» — любовное стихотворение, а «Здравица» — песня-тост, образец фигурной поэзии (в рукописи каждая строфа образует силуэт бокала), вдохновленная идеями Великой французской революции и впоследствии ставшая государственным гимном Словении.

«Русский язык» Ашкерца — это то же самое стихотворение «*Ruski jezik*», что вошло в сборник «Поэзия западных и южных славян» под названием «Великий язык». Стихотворение Ашкерца «Дымится черное, распаханное поле...», написанное белым четырехстопным ямбом, представляет собой развернутую метафору умственного труда: «*Kadi se njiva razorana, / Po brazdah seme seje kmet... / A mislec seje misli svoje; / Po dušah živih seje jih*» — т.е. «Дымится поле распаханное, в борозды крестьянин сеет семена... А мыслитель сеет мысли свои; В живые души сеет их». Интересно, что в переводе С. Штейна не только изменен размер — теперь это белый шестистопный ямб с элементами неравносложного — но и *мыслитель* заменен *поэтом*: «Дымится черное, распаханное поле, / Проходит сеятель по свежей борозде, / Бросая семена... Не так ли ты, поэт, / В сердца людей свои роняешь мысли?» Таким образом, переводчик сводит содержание стихотворения к традиционной теме поэта и поэзии.

В том же 1986 г. в издательстве «Детская литература» тиражом 150 000 экземпляров вышел сборник для дошкольного возраста «*Давайте расти! Стихи югославских поэтов*» в переводах Л. Яхнина [Давайте расти 1986]. В сборнике представлено шестьдесят восемь стихотворений, переведенных со словенского, сербохорватского, македонского и русинского языков, в том числе шестнадцать стихотворений одиннадцати словенских авторов: «Народная песенка» («*Srbska narodna*»), «Ковшик» («*Kanglica*») и «Колыбельная» («*Uspavanka*») Отона Жупанчича; «Но, лошадка!» («*Hi, konjiček*») Аницы Черней (1900–1944); уже упомянутое «Солнце на плече» Сречко Косовела; «Рыбы» («*Ribica*») из сборника «*Srebrna ribica*», 1953) Бранко Рудольфа (1904–1987); «Двери» («*V (Vrata)*») из сборника «*Abecedarija*», 1975) Дане Зайца (1929–2005); «Рак» Вояна Тихомира Архара (1922–2007); «Темнота» и «Неправильные сказки» («*Pravljice z napako*») Тоне Павчека; «Сны» («*Sanjamo*») Милены Батич (1930–2015); «Побег» («*Pobeg*») и «Медвежья школа» («*Medvedja šola*») Каэтана Ковича (1931–2014); «Старушка Стоушко» («*Vseveda soseda*») Саши Вегри (1934–2010); «На краю земли» («*Kaj je na koncu sveta*») и «Откуда?» Нико Графенауэра (р. 1940). В предисловии переводчика упомянуты «словенец Отон

Жупанчич», «Тоне Павчек, Нико Графенауэр, Дане Зайц, Каэтан Кович из Словении». В оглавлении книги рядом с каждым стихотворением отмечено, с какого языка выполнен перевод, однако внутри книги рядом с текстом стихотворений указано лишь имя автора без указания социалистической республики, откуда он родом, или языка оригинала.

В 1988 г. в издательстве «Детская литература» тиражом 100 000 экземпляров вышел сборник для младшего возраста «Мальчишечья свирель: Стихи поэтов Югославии» с предисловием Татьяны Вирта. Сборник включает тридцать пять стихотворений, в том числе двадцать семь сербских, четыре хорватских и два македонских. Словенская детская поэзия представлена всего двумя стихотворениями — «Кому письмо?» и «Улитка» («Polž», 1965) Тоне Павчека [Мальчишечья свирель 1988, 41–42], названного «одним из ведущих словенских детских поэтов». В выходных данных перечислены переводчики, среди которых Л. Яхнин и Т. Вирта (с 1956 г. переводившая на русский язык словенские сказки), однако в самой книге не указано, кто из переводчиков работал над конкретным текстом.

После 1991 г., когда издание инославянских авторов на русском языке стало обусловлено не политическими взаимоотношениями, а исключительно востребованностью на российском книжном рынке, публикации детской поэзии словенских авторов на русском языке на долгое время прекратились.

На фоне этого затишья особенно заметны публикации стихотворения Каэтана Ковича «Побег» (пер. Л. Яхнина), первоначально опубликованного в 1986 г. в сборнике «Давайте расти!», — сперва в журнале «Мурзилка» [Яхнин 2001], а затем в авторском сборнике Л. Яхнина «Маленьким детям — обо всем на свете» [Яхнин 2007, 126]. Примечательно, что оба раза в качестве автора стихотворения указан сам Л. Яхнин; настоящий автор был в то время еще жив. Если переиздание сборника народной поэзии «Серебряный рожок» в 2014 г. под именем Яхнина можно счесть результатом редакционной политики, то появление подобных публикаций вряд ли можно объяснить чем-либо иным, кроме собственного решения переводчика.

В 2018 г., на волне интереса российских издательств к словенской детской литературе, популярной на родине и проиллюстрированной словенскими художниками, в издательстве «Весь» опубликованы двенадцать книг словенской детской поэтессы Звезданы Майхен (р. 1950). Книги изданы в сериях «Доброе сердце» [Майхен 2018a, Майхен 2018b, Майхен 2018c, Майхен 2018d, Май-

хен 2018e, Майхен 2018f] и «Мир малыша» [Майхен 2018g, Майхен 2018h, Майхен 2018i, Майхен 2018j, Майхен 2018k, Майхен 2018l]. Переводы выполнила выпускница отделения славянской филологии филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, переводчица со словенского, сербского, польского и македонского языков Жанна Владимировна Перковская (р. 1961, в выходных данных названа Петровской), совместно с сыном Кириллом Гилёвым. Это небольшие (12–16 страниц) сборники стихотворений для самых маленьких с иллюстрациями известной словенской художницы Уршки Стропник-Шонц (р. 1973): «Едем, плывём, летим» («Vozila»), «Животные» («Živali»), «Мои вещи» («Moji predmeti»), «Моя семья» («Moji bližnji»), «Небо и погода» («Nebo in vreme»), «Спасибо — пожалуйста» («Prosim — hvala»); «Вода. От лужи до моря» («Vode. Od luže do morja»), «Деревья. От липы до сосны» («Drevesa. Od lipe do bora»), «Мир вокруг. От двери до парка» («Moje okolje. Od dvorišča do njive»), «Моя одежда. От пижамы до пальто» («Moja oblačila. Od pižame do plašča»), «Наши лесные друзья. От ёжика до мишки» («Gozdni prijatelji. Od ježa do medveda»), «Я, ты, все. От меня до тебя» («Jaz, ti, vsi. Od mene do tebe»).

Следует упомянуть также сказку Каэтана Ковича «*Кот Мури*» («*Maček Muri*», 1975), в которой стихами и прозой описан обычный день из жизни кота Мури, летописца Кошачьего города, и его подруги Кисы Мацы. Сказка вот уже сорок пять лет пользуется неизменной популярностью у многих поколений маленьких словенцев. На основе стихотворений из сказки в 1984 г. был издан музыкальный альбом «*Maček Muri in Musa Masa*» с песнями на музыку Ерко Новака в исполнении певицы Нецы Фальк. 2015 г. в Словении издательство «*Mladinska knjiga*» объявило годом кота Мури. К юбилею были выпущены игрушки, игры, текстильные книги, открытки, календари с котом Мури. Первый русский перевод сказки под названием «*Котик Мурчик*» вышел в 2017 г. [Кович 2017]. Ритмизированный пересказ, созданный плодовитым детским поэтом Сергеем Еремеевым, по всей вероятности, выполнен с немецкого перевода или с подстрочника. Стиль пересказа резко отличается от сдержанного оригинала и близок к раёшному стиху. В 2018 появился перевод Ж. В. Перковской «*Про кота Мурзика*» (пока не опубликован). Летом 2019 г. он был дважды представлен перед маленькими слушателями в Центре славянских культур и в Детском зале Государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино в сопровождении песен с альбома «*Maček Muri in Musa Masa*», исполненных на языке оригинала.

Таким образом, в советское время на русском языке издавалась словенская авторская поэзия для детей всех возрастов, представленная классическими произведениями детской и «взрослой» литературы. К ее переводу обращался целый ряд признанных переводчиков. В то время как над переводом поэзии для старшего возраста работали «взрослые» переводчики, нишу переводов детских стихотворений для дошкольного и младшего школьного возраста с 1984 года занял детский поэт Леонид Яхнин. В настоящее время переводами словенской детской литературы занимается Жанна Владимировна Перковская, зарекомендовавшая себя как переводчик «взрослой» поэзии.

Наибольшее количество публикаций словенской поэзии для детей пришлось на 1980-е годы; после 1991 года наступило долгое затишье. В последние годы, в связи с интересом российских издательств к словенской детской литературе, успешной на родине, и значительным спросом на книги для дошкольников, возобновилось издание поэзии словенских авторов для самых маленьких.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> «В ту пору, — а это была послесталинская эпоха, — существовало повышенное внимание к славянским литературам, обусловленное политической конъюнктурой. Иногда поощрялись издательские проекты, которые с трудом нашли бы осуществление в иной ситуации. Так был подготовлен и быстро издан сборник поэзии под названием „Поэзия западных и южных славян“ (1955). Задумали и осуществили его преподаватели славянской кафедры Университета. Старых литераторов они привлекли мало, а студентов в достаточном количестве. Своим участием в этой книге (перевод почти 40 стихотворений) я обязан своему учителю Сергею Советову» [Свяцкий 2011].

### *Литература*

#### *Источники*

*Библиография российской словенистики 2011* — Библиография российской словенистики (1990–2010) / авторы-сост. Ю. А. Созина и Т. И. Чепелевская. М.: ИСл РАН, 2011. 92 с.

*Гусарова 2016* — Большая хрестоматия для старшей группы детского сада. С методическими подсказками для родителей и педагогов / под ред. Н. Гусаровой. Худож. В. Г. Сутеев, С. И. Бордюг, Н. А. Трепенюк. М.: Малыш, 2016.

*Давайте расти 1986* — Давайте расти! Стихи югославских поэтов / Переводы Л. Яхнина. М.: Детская литература, 1986.

*Елисеева 1987* — Хрестоматия для маленьких. Книга для воспитателя детского сада / сост. Л. Елисеева. М.: Просвещение, 1987.

*Жупанчич 1961* — Жупанчич О. Пробуждение. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961.

*Жупанчич 1963* — Жупанчич О. Цицибан / пер. Г. Сапгира // Пионер. 1963. № 12. С. 14.

*Кович 2017* — Кович К. Котик Мурчик / пер. С. Еремеева. М.: Мир и образование, 2017.

*Косовел 1984* — Косовел С. (Словения). Солнце на плече / пер. Л. Яхнина // Пионер. 1984. № 8. С. 21.

*ЛЭС 1987* — Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: «Сов. энциклопедия», 1987.

*Любимое чтение 2003* — Любимое чтение в детском саду. До 4 лет. М.: АСТ, Астрель, 2003. (Планета детства).

*Майхен 2018a* — Майхен З. Вода. От лужи до моря / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Доброе сердце).

*Майхен 2018b* — Майхен З. Деревья. От липы до сосны / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Доброе сердце).

*Майхен 2018d* — Майхен З. Моя одежда. От пижамы до пальто / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Доброе сердце).

*Майхен 2018e* — Майхен З. Наши лесные друзья. От ёжика до мишки / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Доброе сердце).

*Майхен 2018f* — Майхен З. Я, ты, все. От меня до тебя / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Доброе сердце).

*Майхен 2018g* — Майхен З. Едем, плывём, летим / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Мир малыша).

*Майхен 2018h* — Майхен З. Животные / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Мир малыша).

*Майхен 2018i* — Майхен З. Мои вещи / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Мир малыша).

*Майхен 2018j* — Майхен З. Моя семья / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Мир малыша).

*Майхен 2018k* — Майхен З. Небо и погода / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Мир малыша).

*Майхен 2018l* — Майхен З. Спасибо — пожалуйста / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Мир малыша).

*Майхен 2018с* — Майхен З. Мир вокруг. От двери до парка / пер. со словен. Ж. Петровской, К. Гилёва. СПб.: Весь, 2018. (Доброе сердце).

*Мальчишечья свирель 1988* — Мальчишечья свирель. Стихи / пер. с сербскохорв., словенск., макед.; сост. и предисл. Т. Вирта; худож. Р. Вольский. М.: Детская литература, 1988.

*Мой дом 1980* — Мой дом. Из современной и зарубежной поэзии для детей / худож. Ю. Ващенко. М.: Детская литература, 1980.

*Позина, Давыдова 2009* — Полная библиотека дошкольника / сост. е. Позиной, Т. Давыдовой. Худож. С. Бордюг, А. Лебедев, С. Набутовский, К. Павлова, Г. Пономаренко, Е. Подколзин, Н. Субочева, Т. Фадеева. М.: Стрекоза, 2009.

*Поэзия 1955* — Поэзия западных и южных славян. Польская, чешская, словацкая, болгарская, сербская, хорватская, словинская: Для сред. и ст. возраста / под ред. В. А. Рождественского. Вступ. статья К. Державина. Л.: «Детгиз», 1955.

*Поэзия 1986* — Поэзия народов мира (от древнейших времен до рубежа XIX-XX веков) / сост. В. В. Левик, С. А. Небольсин, В. С. Столбов (поэзия народов Латинской Америки), С. А. Макуренкова; вступ. статья Г. Кружкова. М.: «Детская литература», 1986. (Библиотека мировой литературы для детей. Т. 50).

*Поэзия 1996* — Поэзия народов мира (От древнейших времен до рубежа XIX-XX веков). Вып. 2. / сост. В. В. Левик, С. А. Макуренкова, С. А. Небольсин, В. С. Столбов. М.: «Детская литература», 1996. Т. 27.

*Свяцкий 2011* — Святослав Свяцкий: «Чувство национальности у меня двойственное...» // Gazeta Petersburgska: [сайт]. 2011. 2 апр. URL: <http://gazetapetersburgska.org/wp/language/ru/>

*Серебряный рожок 1976* — Серебряный рожок. Детские песенки народов Югославии. А также приговорки, заклички, загадки и колыбельные / Пересказал Л. Яхнин. Худож. Е. Чайко, М. Гран. М.: «Детская литература», 1976.

*Томилова 2005* — Полная хрестоматия для дошкольников с методическими подсказками для педагогов и родителей: В 2-х кн. Кн. 1 / сост. С. Томиловой. Екатеринбург: «У-Фактория», 2005.

*Томилова 2011* — Полная хрестоматия для дошкольников. Кн. 1 / сост. С. Томиловой. М.: «Астрель», 2011.

*Томилова 2013* — Полная хрестоматия для дошкольников с методическими подсказками для педагогов и родителей. Кн. 1 / сост. С. Томиловой. М.: «Малыш», 2013.

*Утро 1971* — Утро. Детские песенки народов Югославии / пересказал Л. Л. Яхнин. М.: «Детская литература», 1971.

*Утро 1973* — Утро. Детские песенки народов Югославии / пересказал Л. Л. Яхнин. М.: «Детская литература», 1973.

*Штейн 1908* — Штейн С. Славянские поэты: Николай I Черногорский, Иован Иованович Змай, Иован Илич, Воислав Илич, Иован Дучич, Антон Ашкерц, Отон Зупанчич, Казимир Тетмайер, Карл Гавличек Боровский: Переводы и характеристики. СПб.: Типо-лит. Н. И. Евстифеева, 1908.

*ЭСБЕ 30* — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 30 (59): Сим — Слюзка / под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. Сим — Слюзка. СПб., 1900.

*Яхнин 2001* — Яхнин Л. Побег / худож. Н. Салиенко // Мурзилка. 2001. № 11. С. 26.

*Яхнин 2007* — Яхнин Л. Побег // Яхнин Л. Маленьким детям — обо всем на свете. М.: «Эксмо», 2007. (Первый учебник вашего малыша).

*Яхнин 2014* — Яхнин Л. Серебряный рожок. Загадки и потешки / худож. М. Гран, Е. Чайко. М.: «Эксмодетство», 2014.

*Яхнин, Зайцева 2003* — Антология детской литературы для детей 3–5 лет / сост. Л. Яхнин, Е. Зайцева. М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2003.

*Gašperin 1990* — Gašperin R. Enci benci na kamenci. Slovensko otroško izročilo / Spremnna beseda Marije Stanonik. Ilustriral Zvonko Čoh. Lesce, Osn. šola F. S. Finžgarja, 1990.

*SSKJ2* — Slovar slovenskega knjižnega jezika [Elektronski vir]. 2., dopolnjena in deloma prenovljena izd., elektronska objava: El. knjiga. Ljubljana: Založba ZRC, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2014.

*Štrekelj 1895* — Štrekelj K. Slovenske narodne pesmi — Pesmi otroške. Ljubljana, Slovenska matica, 1895.

### *Исследования*

*Комиссарова 2011* — Комиссарова Е. В. Детская книга Словении 18 — начала 20 веков. 17 июня 2011 [сайт] URL: <https://bookslavica.livejournal.com/36087.html>.

### *References*

*Komissarova 2011* — Komissarova, E. V. (2011). Detskaya kniga Slovenii 18 — nachala 20 vekov [Children's book of Slovenia in 18th — early 20th centuries]. 17.06.2011. Retrieved from <https://bookslavica.livejournal.com/36087.html>.



*Mariya Gromova*

Lomonosov Moscow State University; ORCID: 0000-0001-6081-7520

# TRANSLATIONS OF SLOVENIAN CHILDREN'S POETRY INTO RUSSIAN

In this study, for the first time, information about translations of Slovenian children's poetry into Russian is introduced into scientific use. Poems by Slovenian authors and Slovene folk poetry addressed to children from 1955 to the present are considered. Translations of Slovenian children's folklore into Russian date back to 1971. They are mainly represented by folk songs, made by Leonid Yakhnin and addressed to preschoolers. Slovenian author poetry in Russian translations for children appears already in 1955. It is represented by classic works of children's and "adult" literature and is addressed to children of all ages. "Adult" translators worked on the translation of poetry for the senior school age, and since 1984 Leonid Yakhnin has occupied the niche of translations for preschool and primary school age. Currently, Zhanna Perkovskaya is engaged in translations of Slovenian children's literature. The largest number of publications of Slovenian poetry for children happened in the 1980s. After 1991, there was a long lull. In recent years, due to the interest of Russian publishers in Slovenian children's literature, successful in Slovenia, and a significant demand for books for preschoolers, the publication of children's poetry by Slovenian authors has resumed.

*Keywords:* Slovenian literature, literary translation, translation studies, children's poetry, Slovenian poetry, Leonid Yakhnin, Zhanna Perkovskaya, Oton Župančič, Tone Pavček, Kajetan Kovič, Zvezdana Majhen, Srečko Kosovel

*Кирилл Королев*

## ДЕТСКОЕ ВЗРОСЛОЕ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА: К АНТРОПОЛОГИИ ПЕРЕВОДА ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА

В статье рассматривается теория и практика современного художественного перевода в России на примере издания произведений иноязычной детской литературы. С точки зрения антропологии перевода анализируются различные экстралингвистические факторы, влияющие на переводческие и издательские интенции, а также предпринимается попытка показать, каким образом ожидания читательской аудитории влияют на отнесение конкретных литературных произведений к той или иной возрастной категории вне зависимости от авторской адресации. В качестве примера из переводческой практики, наглядно отражающего особенности межкультурной коммуникации, разбирается перевод раннего стихотворения Дж. Р. Р. Толкина.

*Ключевые слова:* Фольклор, детская литература, Толкин, перевод, массовая культура, детская поэзия, переводоведение, коммуникация.

...если я покупаю... перевод иностранного произведения, будь то трактат по социологии или роман... я надеюсь, что перевод даст мне максимально верное представление о том, что написано в оригинале. Я сочту надувательством сокращения отдельных кусков или целых глав, наверняка испытаю раздражение из-за очевидных ошибок перевода... и с еще большим основанием вознегодую, если обнаружу... что переводчик... заставил того или иного героя сказать или сделать нечто, прямо противоположное тому, что тот сказал или сделал.

*Умберто Эко*

---

Кирилл Михайлович Королев  
Историко-культурный центр «Патрия»,  
Санкт-Петербург  
cyril.korolev@gmail.com

Корректная передача смысла, необходимое условие полноценного и адекватного перевода с одного языка на другой, представляет собой процесс, далеко выходящий за рамки лингвистики, семиотики и литературоведения. У антрополога, изучающего современную массовую культуру, особый интерес вызывают экстралингвистические характеристики этого процесса, скажем, текущая издательская политика, формирующая номенклатуру переводимых текстов, читательская рецепция этих текстов, время от времени побуждающая издателя заказывать новые переводы произведений, переведенных ранее, или переводческие интенции, отчасти определяющие упомянутую рецепцию и отражающие, в свою очередь, некие культурные стереотипы, присущие среде-реципиенту. Изучение перечисленных и других «внешних» факторов бытования переводного текста в иной культурной среде позволяет составить более полную картину межкультурной коммуникации в сфере культурного производства и потребления — а также сделать ряд выводов относительно особенностей этой коммуникации.

Разбор конкретного переводного текста, на примере которого будет показано влияние экстралингвистических факторов на работу переводчика и на восприятие перевода аудиторией, видится желательным предварить несколькими соображениями общего характера — о положении такого явления, как художественный перевод, в современной отечественной культуре.

С развитием массовой культуры — и благодаря информационным технологиям, которые сегодня в значительной мере определяют это развитие — былой спор о том, считать ли перевод творчеством или ремеслом, в значительной мере утратил свою актуальность: как представляется, для немалой части адресатов межкультурной коммуникации теперь вполне достаточно, если судить, к примеру, по читательским отзывам в сетевых библиотеках, того утилитарного «продукта», который выдают современные системы машинного перевода наподобие Google Translate или «Яндекс.Переводчик». Разумеется, качество содержания в таком «продукте» далеко от стилистической и даже от семантической нормы (иначе говоря, от нормативной синтаксической связности и полной ясности текста), однако в целом нынешний машинный перевод, опирающийся на контекстно-частотный анализ употребления словоформ и словосочетаний, обеспечивает уровень понимания исходного текста, достаточный для осуществления коммуникации.

Конечно, это утверждение относится в первую очередь к переводам текстов функциональной направленности (деловая переписка,

договоры, научные статьи и пр.), где для адресата принципиально важно уловить суть сказанного адресантом, а все возможные уточнения, в том числе с целью приведения текста к лингвистической норме в итоговом документе, можно внести позднее. Тем не менее машинный перевод постепенно проникает и в сферу перевода фикциональных текстов, прежде считавшуюся сугубо «человеческой»<sup>1</sup>; ныне некоторая часть «художественных» переводов уже создается при минимальном человеческом вмешательстве (которое чаще всего сводится к элементарной редакторской / корректорской правке). Если еще сравнительно недавно известный переводчик художественной литературы Н. М. Любимов, осознавая ценность переводческого труда, заявлял: «Перевод — это искусство» и характеризовал собственный тезис как «аксиому» [Любимов 1963, 34] (а немногим ранее К. Чуковский назвал свою книгу о переводе «Высокое искусство»), то сегодня ценность труда литературного переводчика в восприятии потребителей культурной продукции постепенно нивелируется. Цитируя одного из ведущих отечественных практиков переводоведения В. К. Ланчикова, труд переводчика все больше воспринимается читательской аудиторией как ремесло, как «просто-напросто работа копииста» [Ланчиков 2011, 34], а сам перевод — будучи безусловно вторичным коммуникативным актом по сравнению с созданием и распространением оригинала — признается задачей, подлежащей, если угодно, последовательной формализации и итоговой автоматизации, наряду с прочими задачами, которые мало-помалу передаются от человека машине<sup>2</sup>.

Подобное отношение к переводам и переводчикам, что очевидно, складывается не только и не столько из-за наступления искусственного интеллекта. К формированию такого отношения в немалой степени причастна издательская политика, понимаемая во всей широте этого определения, от свойственного периоду книжного бума 1990-х годов стремлению опубликовать потенциальные переводные бестселлеры как можно быстрее (сознательно жертвуя при этом качеством перевода) до нередко наблюдаемого в наши дни отказа, обычно по причинам экономического свойства, от продолжения публикации того или иного авторского цикла, полюбившегося читателям (что порождает волну любительских переводов, как правило, заметно уступающих в качестве переводам профессиональным<sup>3</sup>, однако утоляющих желание аудитории узнать «что там дальше» — так, решение московского издательства «Эксмо» отказаться от дальнейшего издания на русском языке фантастического цикла Д. Вебера «Хонор Харрингтон» привело к тому, что груп-

па энтузиастов стала самостоятельно переводить и распространять следующие романы цикла в Интернете<sup>4</sup>).

В совокупности все эти факторы способствуют тому, что перевод художественной литературы понемногу перестает считаться искусством, а переводчик из «небожителя», обладающего специфическими знаниями и умениями, превращается в «одного из нас», чьи знания и умения доступны едва ли не каждому.

Особое положение в этом отношении занимают переводы детской литературы: с одной стороны, авторские сериалы и циклы в этом поле — изобретение сравнительно недавнего времени, и потому, в отличие от «коммерческих» жанров (детектив, фантастика и пр.), здесь не ощущается выраженного читательского давления в желании узнать «что дальше», следовательно, издатель не подгоняет переводчика, а самому переводчику-человеку крайне редко приходится конкурировать с машинными переводами, «облагороженными» стараниями нетерпеливых энтузиастов; с другой стороны, аудитория детской литературы довольно консервативна (родители читают — если читают — своим детям преимущественно те произведения, на которых росли сами) и ориентируется на проверенные временем тексты (зачастую переведенные или переложенные на русский классиками отечественной литературы (Об этом см.: [Хеллман 2016, 162–275 и далее]), которые уже успели стать частью корпуса русской словесности и не воспринимаются как иноязычные по «происхождению», то есть языковая личность автора сама по себе для читателя несущественна (приме- ром могут служить, скажем, истории А. Милна о Винни-Пухе — подробнее см. далее); наконец, с третьей стороны, в этом поле для читательской рецепции того или иного нового текста фигура переводчика как «посредника» остается чрезвычайно важной, поскольку именно переводчик, в меру своего понимания иностранного языка и социокультурного контекста, вкладывает определенные смыслы в «творческую копию» иноязычного оригинала, тогда как аудитория, воспитанная, повторюсь, на лучших зачастую образцах отечественной словесности, чутко улавливает малейшую фальшь.

Показательна в данном случае история с переводами на русский язык первых книг цикла о Гарри Поттере Дж. Роулинг. Издательство «Росмэн» привлекло к работе над первой книгой цикла переводчика И. В. Оранского, который — вполне в духе советской школы переводов детской литературы — задал тексту стилистическую окраску литературной сказки, в том числе перевел будто бы «говорящие» фамилии ряда второстепенных героев. Позднее

выяснилось, что один из этих героев принадлежит к семейству, героически боровшемуся со злом; увы, сказочная стилистика сыграла здесь с переводчиком дурную шутку, и в итоге это героическое семейство в русском варианте приобрело совсем не героическую фамилию «Долгопупс» (англ. Longbottom)<sup>5</sup>. Перевод фамилий был далеко не единственной претензией читателей к первому варианту русского «Гарри Поттера», в сети получил хождение так называемый «народный перевод» М. А. Спивак, и в конечном счете издатель сначала привлек к переводу последних трех книг семикинижия другой коллектив переводчиков, а затем был опубликован, уже в другом издательстве, и «народный перевод» — тоже, к слову, далеко не идеальный<sup>6</sup>. Впрочем, на популярности самого цикла у широкой публики не слишком удачный перевод практически не сказался: в первом варианте перевода книги цикла были изданы общим тиражом свыше 3 000 000 экземпляров, во втором — тиражом свыше 1 000 000 экземпляров; эту популярность обеспечили другие факторы — агрессивная рекламная кампания, «сарафанное радио» в Интернете, качество самого авторского произведения и выход в прокат кинофильмов по циклу практически сразу с началом публикации русского перевода (начальный роман цикла «Гарри Поттер и философский камень» увидел свет в 2000 г., одноименный фильм вышел на экраны в 2001 г.).

Ошибочная — что выяснилось, подчеркну, уже впоследствии — переводческая интенция, столь ярко проявившаяся в истории с русским «Гарри Поттером», способна если не погубить у читателей репутацию автора, чье произведение подверглось фактической переработке переводчиком, то значительно ее ослабить, причем в итоге страдают и автор, и издатель, и читатель; переводчик преднамеренно искажает авторский текст, вносит в произведение дополнительные смыслы (либо удаляет какие-то фрагменты по своему усмотрению, тем самым тоже нарушая цельность текста и авторский замысел), словом, «улучшает», как ему представляется, оригинал, из-за чего о полноценной межкультурной коммуникации говорить уже не приходится. Возможно, это идет на пользу переводимому тексту, который благодаря подобному подходу укореняется в среде-реципиенте (здесь немедленно вспоминается почти хрестоматийная история от С. Довлатова: «Романы Курта [Воннегута. — К. К.] сильно проигрывают в оригинале»; см. [Генис 2011]<sup>7</sup>), но в большинстве ситуаций подобная переводческая «вольность» откровенно вредит рецепции авторского текста, тем более адресованного детской и подростковой аудитории, в иноязычной среде.

Если задаться вопросом, какими благами пожеланиями руководствуется такой переводчик (версию о недобросовестности вследствие слабого знания иностранного языка или языка русского<sup>8</sup>, а также вследствие фактического пренебрежения взятыми на себя по договору с издателем обязательствами мы здесь не рассматриваем), то обнаружится достаточно пестрая картина.

Ряду переводчиков — здесь я опираюсь на собственный опыт издательско-редакторской деятельности, включавший непосредственное общение с переводчиками — свойственно стремление трансформировать авторский текст, исходя из личных представлений о логике повествования: абзацы оригинального текста объединяются в более крупные (либо, наоборот, разбиваются на более мелкие), отдельные фразы перемещаются из абзаца в абзац, причем эти абзацы могут находиться в тексте довольно далеко друг от друга, и т. д.; смысл оригинала при подобном переводе в целом сохраняется, однако происходит определенное «смещение акцентов», следствием которого становится, по сути, рождение нового текста: перед нами уже не копия (не точная копия, со всеми подразумеваемыми оговорками) оригинала, а переводчик выступает, скорее, как соавтор произведения, а не как транслятор исходного смысла на другом языке<sup>9</sup>.

Другие переводчики демонстрируют склонность «приглаживать», «нормализовывать» авторскую стилистику; как правило, ими движет желание (возможно, неосознаваемое) добиться максимального соответствия текущей литературной норме языковой среды-реципиента — как они (и редакторы переводов) себе эту норму представляют (о «стандартизации» в переводах см., например, [Псурцев 2012] и [Ланчиков 2011]).

Обратным вариантом данной склонности видится тяга к «эмоционализации» исходного текста, когда вместо употребленных автором нейтральных слов (чаще всего это относится к дескриптивным, реже — к перформативным конструкциям) переводчик использует эмоционально усиленные эквиваленты на другом языке («сказал» — «процедил», «посмотрел» — «смерил пристальным взглядом» и т. п.); безусловно, такая «вольность» в передаче авторского смысла, восходящая в отечественной традиции переводов к установкам так называемой кашкинской школы (о последней и ее принципах см., например, [Ланчиков 2009]), во многих случаях — с точки зрения читателя — представляется оправданной, поскольку способствует лучшему восприятию текста, но здесь, опять-таки, переводчику необходимо соблюдать чувство меры, иначе возникнут

два разноязычных текста, обладающих общей сюжетной линией, но различных по своей коммуникативной функции.

Когда мы говорим о переводе как творческом процессе, в котором пределы «вольницы» широки, но все же задаются некими культурными, лингвистическими и прагматическими границами (о границах см. подробнее [Gal 2015]), а не как о процессе лингвистического копирования или субъективной трансформации, налицо реализация — как правило, неосознаваемая, диктуемая кросс-культурной прагматикой в представлении конкретного переводчика — той модели «интерпретативного перевода», которую обосновывали Д. Селескович и М. Ледерер и которую позднее развивал Ж. Делиль (см. [Selescovitch, Lederer 2002]; [Delisle 2003], а также [Комиссаров 2011, 208–218]: согласно этой трехчастной, культурно-коммуникативной, а не лингвистической модели, где приоритетна передача смысла, а не формы высказывания, сначала переводчик понимает смысл оригинального текста, далее следует девербализация («перевербализация», по Ж. Делилю) — «отчуждение» смысла от конкретных слов и выражений и его переосмысление в рамках иной культуры, — а завершает процесс фиксация смысла на другом языке. Всякий перевод, таким образом признается и становится интерпретацией оригинала, а переводчик из «транслятора» превращается в своего рода культуртрегера, «трансдуктора» и «локализатора», который, с одной стороны, должен сохранять исходный смысл высказывания, но пытается, с другой стороны, максимально приблизить этот смысл (возможно, привнося в него какие-то дополнительные значения) к восприятию в рамках культуры-реципиента.

Конечно, подобная модель допускает значительную степень переводческого произвола (изначально она разрабатывалась применительно к устному, «сиюминутному» переводу в условиях живой коммуникации и только позднее была расширена до перевода в целом как такового, в том числе до перевода художественной литературы), но, как представляется, именно перевод по этой модели позволяет рассчитывать на наиболее благоприятную рецепцию иноязычного текста в принимающей культуре — когда такой текст присваивается, расходится на цитаты (из перевода, не из оригинала — примером может служить тот же русский «Винни-Пух» Милна–Заходера<sup>10</sup>) и постепенно оказывается артефактом культуры-реципиента. В отечественной традиции, повторюсь, практика «вольного» перевода художественных текстов на грани пересказа бытует достаточно давно — и конкретный по-



этический текст, анализу которого посвящена настоящая статья, тоже был переведен автором настоящей статьи далеко не буквально. Пожалуй, стоит сразу оговориться, что перевод поэзии, безусловно, обладает своей спецификой и по умолчанию подразумевает достаточную свободу в интерпретации оригинала — как тут не вспомнить знаменитое рассуждение В. А. Жуковского о том, что «переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» и что к поэтическому переводу приступают, «наполнившись идеалом» (подробнее см. [Левин 1985, 8–25]); но все же и в данном случае возможно выделить и описать некие общие принципы, значимые для антропологии перевода как таковой.

Стихотворение, о котором пойдет речь далее, было опубликовано на английском языке в 1915 г. в ежегодном сборнике «Oxford Poetry» и называлось «Goblin Feet»; автором был молодой британский филолог Дж. Р. Р. Толкин. Как считается сегодня, это первое опубликованное литературное произведение Толкина вообще и первое его опубликованное детское произведение — до издания «Хоббита» оставалось двадцать два года. Стихотворение примечательно не только и не столько данным обстоятельством, сколько тем фактом, что его топика и поэтическая образность резко контрастируют с последующим творчеством Толкина; все перечисленное в совокупности и обусловило интерес к переводу этого текста на русский язык.

Вероятно, прежде чем обратиться к самому произведению, следует сказать несколько слов об экстралингвистической обстановке вокруг этого перевода, поскольку она важна для лучшего понимания особенностей работы переводчика. На рубеже 1990-х годов, когда стали появляться любительские, а затем и официальные переводы «Властелина колец», в России началась «толкиномания» (подробнее см. [Королев 2020, 164–166]: энтузиасты штудировали оригиналы произведений Толкина в московской Библиотеке иностранной литературы и делились результатами своих разысканий в кругу единомышленников, СМИ много писали о субкультуре толкинистов, о самостоятельных фестивалях в Нескучном саду в Москве и «Хоббитских игрищах» в провинции, а литературные и окололитературные издания охотно публиковали материалы, так или иначе посвященные Толкину. Не осталась в стороне и газета «Книжное обозрение», с которой тогда сотрудничал автор этих строк: в ней регулярно печатались заметки и статьи о творчестве Толкина и переводах его книг, поэтому, стоило упомянуть о переведенном (для собственного удовольствия) толкиновском стихотворении, газета

сразу же предложила его опубликовать, снабдив культурологическим комментарием<sup>11</sup>. Публикация, по словам редактора газеты, вызвала значительный интерес, и редакция даже получила некоторое количество благодарных письменных откликов. С тех пор это стихотворение несколько раз включалось в различные издания сочинений Толкина на русском языке, в том числе адресованные преимущественно детской аудитории (наряду с «Письмами Рождественского деда», «Кузнецом из Большого Вуттона» и другими «детскими» текстами).

Что касается переводов (официально опубликованных) других произведений Толкина, то до «толкиномании» начала 1990-х их было крайне мало — всего три с половиной: в 1969 г. в журнале «Англия» опубликовали одну главу из «Хоббита», в 1976 г. увидел свет полный русский «Хоббит», в 1980 г. в журнале «Химия и жизнь» напечатали «Лист работы Мелкина», а в 1982 г. вышла (под названием «Хранители») первая часть трилогии «Властелин колец». На момент публикации в «Книжном обозрении» стихотворения, о котором идет речь, уже появились русские версии «Фермера Джайлса из Хэма», «Кузнеца из Большого Вуттона», второй и третьей частей «Властелина» и всей трилогии целиком в другом переводе, а также свободное продолжение-«подражание» толкиновской истории — эпопея «Кольцо Тьмы» Н. Перумова. Совокупный тираж книжных и журнальных изданий превысил 10 000 000 экземпляров<sup>12</sup>, и в издательской / читательской среде существовал устойчивый спрос на тексты Толкина на русском. Причин тому имелось сразу несколько, но это материал для отдельного исследования (подробнее об этом см., например, [Ковтун 2015], [Ивашников 2007]); отмечу лишь, что публикация любого нового перевода произведений «Дж. Р. Р. Т.», как было модно сокращать в те годы, практически гарантировало всплеск читательского внимания, и потому не удивительно, что газета «Книжное обозрение», следуя читательско-издательскому «хайпу», захотела напечатать на своих страницах стихотворение Толкина.

С точки зрения перевода на русский язык это стихотворение предъявляло довольно высокие требования — к стилистике, к ритмике и к передаче смысла. С самого начала было понятно, что переводить более или менее дословно по фразам/строкам — задача практически безнадежная, что нужно стараться передать выразительными средствами русского языка ту образность, то настроение, которое присуще оригинальному тексту, а не добиваться семантического тождества. Кроме того, следовало по возможности

сохранить культурное своеобразие первоисточника, опиравшегося на североευропейскую фольклорную традицию, но не забывать о том, что отечественному читателю эта традиция малоизвестна.

Показательна в этом отношении уже первая строфа. Стихотворение называется «Шаги гоблинов», но в этой строфе перечисляются — едва ли не как синонимы — и другие представители Волшебного народа:

I am off down the road  
Where the fairy lanterns glowed  
And the little pretty flitter-mice are flying  
A slender band of gray  
It runs creepily away  
And the hedges and the grasses are a-sighing.  
The air is full of wings,  
And of blundery beetle-things  
That warn you with their whirring and their humming.  
O! I hear the tiny horns  
Of enchanted leprechauns  
And the padded feet of many gnomes a-coming!

Гоблины, гномы, лепреконы, волшебные фонари... Был, конечно, велик соблазн пойти по пути наименьшего сопротивления и отказаться от этого разнообразия, сведя все обилие фольклорных персонажей к феям, хорошо знакомым отечественному читателю по сказкам Ш.Перро и их многочисленным адаптациям<sup>13</sup>. Тем более, что в строфе многократно подчеркивалась миниатюрность сверхъестественных существ — через диминутивы и соответствующие «уменьшительные» эпитеты. Кроме того, бросалась в глаза нарочитая авторская стилизация «под старину» (формы глаголов — a-sighing — и пр.), характерная для викторианской поэзии, к которой, несомненно, тяготело это стихотворение<sup>14</sup>; все вместе в итоге вылилось вот в такой русский вариант с частичной аллитерацией, отсылками к миниатюрности персонажей, глагольными рифмами и сохранением фольклорного многообразия:

Мне вновь туда пора,  
Где, разгоняя мрак,  
Волшебные фонарики сверкают,  
Где шелестит трава,  
Колышется листва  
И птахи меж деревьями порхают.  
Жужжат в ночи жуки

И вьются мотыльки,  
К огням чудесным издали влекомы.  
Вот лепрекон извлек  
Свой колдовской рожок:  
Шагают по лесной дороге гномы

Как справедливо отмечал У. Эко, переводить «значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая... может оказать на читателя аналогичное воздействие — как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, — равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник» [Эко 2006, 16–17]. Перевод толкиновского текста — во многом интуитивно — строился на этих принципах:

O! the lights! O! the gleams! O! the little twinkly sounds!  
O! the rustle of their noiseless little robes!  
O! the echo of their feet — of their happy little feet!  
O! the swinging lamps in the starlit globes.

O! Мерцанье фонарей! O! Круженье светляков!  
O! Прозрачных, нежных крыльев трепетанье!  
O! Как легок каждый шаг — легок, звонок каждый шаг!  
O! Как сладко прикоснуться к тайне!

Вторая строфа стихотворения побудила, вспоминая процитированное выше рассуждение Жуковского, вступить в соперничество с автором и в переводе сознательно пожертвовать частично оригинальным содержанием ради передачи настроения, понятного русской аудитории, через соответствующие образы, клише и старомодную стилистику.

I must follow in their train  
Down the crooked fairy lane  
Where the coney-rabbits long ago have gone.  
And where silvery they sing  
In a moving moonlit ring  
All a twinkle with the jewels they have on.  
They are fading round the turn  
Where the glow worms palely burn  
And the echo of their padding feet is dying!  
O! it's knocking at my heart—  
Let me go! let me start!  
For the little magic hours are all a-flying.

Крадусь за ними вслед.  
Вожатый — лунный свет  
Манит, с пути мне не давая сбиться.  
Чу! Сладостный напев  
Звучит в тени дерев,  
Где ручеек проворный серебрится.  
Но нет, мне не успеть,  
Фигур не разглядеть —  
Исчезли за ближайшим поворотом.  
Куда же вы, друзья?  
На сердце у меня  
Тоскливо так, признаться, отчего-то.

Читательские отзывы на перевод показывают, что авторское настраивание передать вполне удалось (орфография и стилистика первоисточников сохранена): «Если бы этот замечательный писатель находился рядом со мной, то я пожал бы ему руку за это прекрасное стихотворение. Как и во всех его произведениях здесь присутствует волшебство. Феи, гномы, леприконы... Все это засасывает тебя в иной мир. В мир волшебства»; «Возможно Толкин и не гениален в поэзии, но стих вышел очень хорошо»; «Сложно оценивать стихотворение в переводе (это уже больше оценка переводчика)... Но в целом неплохая лирика на столь любимый автором сказочный мир...»<sup>15</sup>.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что данная строфа и ее перевод являют собой наглядный образчик девербализации исходного текста в действии. Отказываясь от лингвистической модели, переводчик работает с социальными конструктами, а именно — со своим представлением об иноязычной культуре и своим же представлением о культуре-реципиенте; оба эти представления условно-объективны — будучи билингом, переводчик обладает толикой достоверного знания о той и другой культурах, о локальных когнитивных структурах, если угодно, которые находят воплощение в том числе в соответствующих поэтических тропях, — и в результате взаимодействия двух «национальных» знаковых систем в сознании «интерпретатора» происходит смена семиотической модальности и рождается новый семиотический регистр (подробнее см. [Rutherford 2003]), где референты первоисточника переосмысливаются в контексте культуры-реципиента при сохранении некоторых важных — по мнению переводчика, который как бы примеряет на себя роль верификатора ценностей — маркеров, или «индексов» (по Ч. Пирсу), оригинала.

Наконец заключительное четверостишие, содержательно перекликаясь с первым рефреном (шаг персонажей то «легок», то «звонок»), подводило итог «мгновенью волшебства» через следующую девербализацию / перевербализацию исходного текста:

O! the warmth! O! the hum! O! the colors in the dark!  
O! the gauzy wings of golden honey-flies!  
O! the music of their feet — of their dancing goblin feet!  
O! the magic! O! the sorrow when it dies.

O! Тропа в лесной глуши! O! Мгновенье волшебства!  
O! Продлить его, продлить — да только нечем!  
O! Как звонок каждый шаг — звонок, легок каждый шаг!  
O! Как жаль, что мимолетна встреча!

Даже беглый разбор стихотворения и его перевода заставляет задаться вопросом — а почему, собственно, в российской (да и в европейской) книгоиздательской практике «Шаги гоблинов» обычно относят к творчеству для детей? Что здесь есть такого особенного, специфически «детского», определяющего подобный выбор? Или, если идти от противоположного, чего в этом стихотворении нет и потому оно позиционируется издателями, читателями и исследователями как детское — во всяком случае, как юношеское, не только по возрасту (Толкину на момент публикации исполнилось 23 года), но и по романтической языковой личности автора? Ведь по формальным признакам адресатом этого текста вряд ли можно счесть ребенка, по крайней мере, современного: здесь нет ни игры, ни озорства, как в «Nursery Rhymes», ни дидактики, ни языка, которым говорит ребенок.

Как представляется, причиной выступает поэтическая образность, восходящая, что уже отмечалось, к викторианской эпохе в английской культуре с ее культом Волшебной страны и крошечных «цветочных эльфов»<sup>16</sup>, которыми пестрели картины той поры и которые во множестве украшали собой почтовые открытки, книжные страницы, вывески и витрины магазинов, а также фигурировали в пьесах, романах и стихах [Fimi 2006, 11–12]. Этот культ, подпитываемый, кстати, зарождением фольклористики как отдельной дисциплины и активным собиранием народных преданий, охватывал большую часть британского образованного общества, но постепенно менял свою «валентность»: если первоначально обаянию «цветочных малышей» поддавались взрослые,

которые воспринимали фей и аналогичных персонажей как возрождение в культуре шекспировского духа [Там же, 12], то со временем феи и прочие «малыши» переместились в детскую, благодаря «Питеру Пэну» (1904) Д. Барри и другим предназначенным конкретно для детей литературным сочинениям<sup>17</sup>. Пусть сам Толкин впоследствии отрекался от этой образности и сожалел, что ему не удалось «навсегда похоронить поделку», репрезентирующую все «ныне ненавистные приметы» [Там же, 16], викторианская традиция оказалась в этом отношении чрезвычайно стойкой и распространилась на европейскую культуру как таковую, включая и русскую. Если в художественном произведении действуют или хотя бы упоминаются некие крошечные сверхъестественные существа, следовательно, это произведение принадлежит к «полю детскости». Именно подобная прагматическая линия мышления, на мой взгляд, определяла и определяет до сих пор издательскую и читательскую рецепцию этого стихотворения Толкина.

Помимо сказанного, нужно выделить еще одну характеристику указанной рецепции, существенную для правильного ее понимания. Представителям современной так называемой «высокой культуры» свойственно высокомерное, снисходительное отношение к культуре массовой, которое они порой достаточно откровенно декларируют; это проявляется, среди прочего, в демонстративном причислении массовых жанров — детектива, «мыльной оперы» и фэнтези, например — к «низкопробным», призванным удовлетворять потребности тех, кто пока не «дозрел» до настоящего искусства<sup>18</sup>. Так, фэнтези, «эскапистская фантазия», в этой ценностной классификации попадает в разряд литературы для детей и юношества, а раз Толкин считается основоположником и классиком фэнтези, все его произведения надлежит относить по адресации к детским и юношеским. Соглашусь, что в такой оценке присутствует, скорее всего, изрядная доля преувеличения, однако массовая культура тяготеет к следованию за «лидерами мнений» и «властителями дум», а потому рубрикация разделов в книжных магазинах, где стеллажи фантастики и фэнтези обыкновенно соседствуют со стеллажами детской литературы, заставляет предполагать, что современные читатели, издатели и книготорговцы (во многом определяющие издательскую политику) подсознательно принимают подобную конвенциональную — навязываемую социуму ангажированным культурным истеблишментом — модель восприятия жанров культуры и действуют в соответствии с оной.

Подводя итоги нашего краткого анализа: как показывает история советской и постсоветской массовой культуры (впрочем, это наблюдение видится верным и для более ранних периодов кросс-культурного взаимодействия), наиболее популярными в читательской среде переводными текстами оказываются те, где языковая личность переводчика стоит как минимум на равных с языковой личностью автора или даже подавляет последнюю. Тем самым «копиист» решительно (пускай, возможно, и неосознанно) вмешивается в коммуникативный процесс, но любопытно, что большинством представителей культуры-адресата это вмешательство, судя по всему, не воспринимается как помеха взаимодействию культур — по крайней мере, до тех пор, пока не накопится критическая масса негативных откликов от «опытных читателей» (У. Эко), которая побудит издателя заказать новый, более точный (а, может быть, более близкий потенциальному читателю) перевод, или пока чья-то личная инициатива и личная неудовлетворенность качеством «официального» переводного произведения не приведет к появлению и распространению нового перевода того же исходного текста<sup>19</sup> вне рамок издательского процесса. Рискну предположить, что в массовой культуре на современном этапе ее развития языковая (или речевая, если рассуждать с точки зрения коммуникативного акта) личность иностранного автора типичному массовому читателю безразлична: для него важен прежде всего сюжет иноязычного художественного произведения, изложенный на языке, носителем которого этот читатель является<sup>20</sup>; все прочие факторы полноценной межкультурной коммуникации оказываются вторичными.

В особенности это верно применительно к детской литературе. Языковая личность иностранного автора подлежит вытеснению, доминирует языковая личность переводчика, который оперирует усвоенными представлениями о том, что такое детское, в собственной культуре и модифицирует иноязычный текст в соответствии с этими «фантомами» национального коллективного воображения. В противном случае, при попытке сохранить культурную «иностранность» первоисточника, перевод почти наверняка ждет провал и отторжение<sup>21</sup> — как случилось, к примеру, с циклом Ф. Пулмана «Темные начала», который в англоязычной читательской среде пользуется заслуженной популярностью, но который русская аудитория встретила в целом равнодушно именно вследствие чрезмерно бережного отношения переводчиков к оригиналу (ожидания, подстегиваемые рекламой — «новый Гарри Поттер!» — были велики, но вскоре после выхода первого романа трилогии на русском посы-



пались разочарованные отзывы, и основная претензия заключалась в «скучности» текста<sup>22</sup>). Тем самым переводчик детского произведения фактически вынужден прибегать к «трандукции», к преобразованию оригинала — руководствуясь, впрочем, чувством меры, чтобы очередная «Ленора», если обратиться к истории отечественной литературы, не стала очередной «Светланой» и не утратила все-таки своего культурного своеобразия.

Кроме того, переводчик оказывается одновременно заложником и агентом (в терминологии П. Бурдые) культурных адресаций. Как заложник он подчиняется главенствующей линии восприятия того или иного произведения иностранного автора (отсюда, к слову, упомянутый казус с героическими Долгопупсами в цикле о Гарри Поттере), как агент он в состоянии — при желании или по указанию издателя — через перевод изменить адресацию исходного текста и сделать, скажем, взрослое детским или наоборот. Тот же «Властелин колец», если опираться на письма Толкина, писался отнюдь не для детей, но в русском переводе А. А. Кистяковского и В. С. Муравьева, самом популярном по тиражности, приобрел выраженную детскую адресацию. Благодаря этому обстоятельству (и благодаря распространившемуся восприятию фэнтези как условно-юношеского культурного жанра) все творчество Толкина теперь воспринимается как детское, направленное на детей, подростков и на взрослых, не желающих взрослеть (кидалтов<sup>23</sup>). Любому, кто берется сегодня за перевод того или иного толкиновского текста, приходится это учитывать и делать поправку на сложившуюся рецепцию «детской взрослости», внося в свои варианты необходимые, диктуемые социальными ожиданиями коррективы.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Отмечу, впрочем, что пока это проникновение ограничивается переводом интернет-комментариев, путевых заметок и, например, субтитров к зарубежным кинофильмам и эпизодам телесериалов, то есть переводом, опять-таки, «практических» текстов, где адресату сообщения важно понять суть происходящего, а художественная, эстетическая составляющая коммуникации второстепенна.

<sup>2</sup> Впрочем, Н. Винер еще в 1964 г. грезил о «замене сугубо механического перевода... на человеко-механическую систему, где в роли критика будет выступать эксперт-переводчик, который станет обучать машину посредством упражнений, как школьный учитель наставляет учеников. Быть может, позднее в памяти машины накопится количество указаний от человека, достаточное для того, чтобы впредь отказаться от чело-

веческого участия в процессе, за исключением, возможно, повторения этих инструкций время от времени. Тем самым машина сможет обрести лингвистическую зрелость... По моему мнению, иных свершений от машинного перевода ждать не приходится». См.: [Винер 2018, 102–103].

- <sup>3</sup> На основании собственного издательского опыта, охватывающего около 20 лет, позволю себе отметить, что а) с публикуемыми профессиональными переводами работают редакторы, и в ряде случаев итоговый текст может сильно отличаться в лучшую сторону от того варианта, который был представлен в издательство переводчиком; б) среди любительских переводов встречаются тексты, по качеству не уступающие профессиональным, а то и превосходящие последние, но в целом это лишь исключения, подтверждающие правило.
- <sup>4</sup> Конечно, это было прямым нарушением авторских прав правообладателя.
- <sup>5</sup> Перевод имен персонажей был лишь одной из претензий читателей и профессионального сообщества к изданиям «Росмэн»; в 2002 г. перевод второго тома цикла удостоился антипремии «Абзац», учрежденной газетой «Книжное обозрение» и ОАО «Генеральная дирекция международных книжных выставок и ярмарок», за худший перевод года, а в 2004 г. уже само издательство получило ту же антипремию за худшую редактуру четвертого тома цикла. Подробнее об ошибках в переводах издательства «Росмэн» см., например, [Капкова 2004]; [Капкова 2004а].
- <sup>6</sup> О переводах М. А. Спивак см. [Еремина 2014], [Кранышева 2015].
- <sup>7</sup> По легенде, эту фразу произнес американский писатель Г. Видал, которого попросили оценить качество перевода произведений К. Воннегута на русский язык.
- <sup>8</sup> В издательских кругах в 1990-е годы охотно делились с новичками слухом об опытной советской переводчице-полиглотке, которая всюду предлагала свои переводы: «Она знает 40 языков, но не русский» (из личного архива).
- <sup>9</sup> «Экстремальным» примером перевода, выполненного по подобному «лекалу», является «Винни-Пух» А. А. Милна в пересказе Б. В. Заходера: тут авторский текст подвергся радикальному преобразованию, причем не только и не столько синтаксическому и стилистическому, сколько семантическому и прагматическому. О русских переводах текстов Милна см. [Карачева 2014]. Другим примером может служить «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина в переводе А. А. Кистяковского и В. С. Муравьева, где авторский текст, вдобавок к перечисленным трансформациям, был «славянизирован» интонационно и отчасти номинативно. О русских переводах произведений Толкина см. [Хукер 2003].

- <sup>10</sup> Нелишним, наверное, будет отметить, что на цитаты этот перевод-пересказ разошелся благодаря не столько книжным публикациям, сколько благодаря мультфильмам Ф. С. Хитрука, чрезвычайно популярным у зрительской аудитории; в некоторых отношениях, кстати, сценарий мультфильмов, за авторством Заходера, представлял собой «пересказ пересказа» и еще сильнее отдалялся от первоисточника. См. [Заходер 2002].
- <sup>11</sup> См. Книжное обозрение, № 41, 15.10.1993, с. 17. (Тираж газеты — 250 000 экз.). Разумеется, комментарий готовился с учетом читательской аудитории данного СМИ и почти не претендовал на научность. Последующие публикации: [Королев 1997, 10 (эпиграф)], [Толкин 2001, 5–6], [Толкин 2002, 5–6], [Толкин 2003, 5–6] и др. Совокупный тираж книжных изданий и аудиоверсий на сегодняшний день приближается к 100 000 экз. (по статистике интернет-магазина «Озон»).
- <sup>12</sup> См. любительскую библиографию, подготовленную русским сообществом поклонников творчества Толкина: [http://www.kulichki.com/tolkien/архив/ugolok/tolk\\_rl.shtml](http://www.kulichki.com/tolkien/архив/ugolok/tolk_rl.shtml).
- <sup>13</sup> В советском книгоиздании этой практики придерживались достаточно долго: так, например, в 1972 г., когда готовилось издание на русском научно-фантастического романа К. Саймака «Заповедник гоблинов», в издательских планах изначально фигурировал «Заповедник проказливых духов». Фактически, северный европейский фольклор пришел к массовому отечественному читателю только с перестройкой, когда стали переводить произведения в жанре фэнтези с их обилием фольклорных персонажей; в некоторой степени этой «фольклорной экспансии» способствовал и автор данных строк — см. [Королев 1995–1996], [Королев 1997].
- <sup>14</sup> О влиянии викторианства на раннее творчество Толкина и о последующей авторской эволюции см. [Fimi 2005] и [Hillman 2018].
- <sup>15</sup> Отзывы на странице, посвященной «Шагам гоблинов», на портале «Лаботория фантастики»: <https://fantlab.ru/work1670>.
- <sup>16</sup> Точнее, «цветочных фейри». Это еще один пример крайне медленно — и изрядно затрудняющего перевод — усвоения русским языком европейской «фольклорной» лексики. Сегодня в переводах фэнтези уже можно встретить слово «фейри» как общее обозначение волшебных существ, но гораздо чаще переводчики, ввиду скудости данного русского узуса и следуя сложившейся практике, употребляют, в зависимости от контекста, слова «эльф» и «фея», либо описательное выражение «волшебные (чудесные, сказочные) существа».
- <sup>17</sup> Не исключено, впрочем, что перед нами житейское воплощение когнитивной «симпатической» (по Д. Фрэзеру) структуры — миниатюрные существа подобны детям в сравнении с взрослыми, значит, в восприятии взрослых эти существа и все, с ними связанное, принадлежит именно «детской» области культуры.

- <sup>18</sup> О противопоставлении массовой и «элитарной» культур и бессмысленности подобного разграничения сегодня см. [Королев 2020, 12–73].
- <sup>19</sup> Именно так обстояло дело с русскими переводами «Властелина колец» Дж. Р. Толкина: как следствие, на рынке в начале 2000-х гг. оказалось сразу 5 разных переводов этого произведения, а едва ли не у каждого поклонника творчества Толкина, как утверждала шутка, бродившая среди отечественных любителей фантастики, имелся в ящике письменного стола свой перевод этого текста — разной степени готовности.
- <sup>20</sup> Соблюдение литературной нормы при переводе признается, судя по отзывам пользователей сетевых библиотек, значимым, но не необходимым условием рецепции иноязычного текста: активное внедрение систем машинного перевода приводит к тому, что все чаще в этих библиотеках оказываются тексты, переведенные искусственным интеллектом, и лишь слегка «подправленные» (если вообще подправленные) редактором-человеком; тем не менее, если судить по отзывам посетителей этих библиотек, такие тексты читаются и обсуждаются, хотя, как указывалось выше, на сегодняшний день системы машинного перевода не в состоянии выдавать на выходе тексты, целиком или даже частично соответствующие литературной норме.
- <sup>21</sup> Конечно, в относительном, а не в абсолютном выражении; всегда найдется какая-то группа читателей, которая высоко оценит любой переводной текст — по тем или иным субъективным причинам.
- <sup>22</sup> См. отзывы на странице писателя в библиографическом сетевом проекте «Лаборатория фантастики»: <https://fantlab.ru/work8666>. Если рассуждать в рамках модели «свой — чужой», Гарри Поттер при все недостатках опубликованных переводов стал для российских детей «своим», укоренился в современной российской детской культуре, а вот с героиней Пулмана Лирой Белаквой этого не произошло. Не помогли даже экранизации, сыгравшие, безусловно, важнейшую роль в «присвоении» мира Гарри Поттера. Любопытно было бы проследить влияние принятия / неприятия читателями перевода литературного произведения на рецепцию экранизаций в принимающей культуре, но это предмет отдельного исследования.
- <sup>23</sup> О феномене кидалтов см., например, [Kiley 1983]. О «детской взрослости» современной литературы см., например, [Мязотс 2014].

## *Литература*

### *Источники*

*Толкин 2001* — Толкин Дж. Р.Р. Возвращение Беорхтнота. Избранные произведения. Сост. К. Королев. М.: Эксмо, 2001.

*Толкин 2002* — Толкин Дж. Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно. Избранные произведения. Сост. К. Королев. М.: Эксмо, 2002.

*Толкин 2003* — Толкин Дж. Р.Р. Малые произведения. М.: АСТ, 2003.

### *Исследования*

*Винер 2018* — Винер Н. Корпорация «Бог и голем». М.: АСТ, 2018.

*Генис 2011* — Генис А. Довлатов и окрестности. М.: Corpus, 2011.

*Еремина 2014* — Еремина А. А. Гендерные особенности перевода романа Джоан Роулинг «Harry Potter and the Philosopher's Stone» на русский язык // Вестник Кемеровского государственного университета. 2014. Т. 2, № 4(60). С. 161–166.

*Заходер 2002* — Заходер Б. В. Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций) // Вопросы литературы. 2002. № 5. С. 197–225.

*Ивашников 2007* — Ивашников К. В. Клубы любителей фантастики: опыт диалога с властью (1985–1991 гг.) // Новый исторический вестник. 2007. № 16. С. 225–231.

*Капкова 2004* — Капкова С. Ю. О характере ошибок в переводах книги Дж. К. Ролинг «Гарри Поттер и тайная комната» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 83–86.

*Капкова 2004а* — Капкова С. Ю. Перевод личных имен и реалий в произведении Дж. Ролинг «Гарри Поттер и тайная комната» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 1. С. 75–78.

*Карачева 2014* — Карачева Н. С. Персональный дискурс переводчика как объект лингвистического анализа // Magister Dixit. 2014. № 2(14). С. 175–181.

*Ковтун 2015* — Ковтун Е. Н. Научная фантастика и фэнтези — конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 4. С. 53–71.

*Комиссаров 2011* — Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. М.: Р. Валент, 2011.

*Королев 1995–1996* — Королев К. М. Опыт англо-русского толкового словаря мифологических и фольклорных персоналий и реалий // Книжное обозрение. 1995. № 31, 35, 39, 45, 51; 1996. № 6, 10, 16, 21, 25, 28, 31, 33, 37, 40, 42.

*Королев 1997* — Королев К. М. Мифические существа. Энциклопедия. М.: АСТ, 1997.

*Королев 2020* — Королев К. М. Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре. СПб.: Нестор-История, 2020.

- Кранышева 2015* — Кранышева Ю. А. Проблема индивидуального стиля переводчика (на материале сопоставительного анализа переводов романа «Гарри Поттер и философский камень» Дж. К. Роулинг) // Вестник Московского государственного университета печати. 2015. № 2. С. 48–55.
- Ланчиков 2009* — Ланчиков В. К. Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета. 2009. Вып. 4. С. 163–172.
- Ланчиков 2011* — Ланчиков В. К. Топография поиска. Стандартизация в языке художественных переводов и ее преодоление // Мосты. Журнал переводчиков. 2011. № 2(30). С. 30–38 (начало); № 3 (31). С. 21–30 (окончание).
- Левин 1985* — Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985.
- Любимов 1963* — Любимов Н. М. Перевод — искусство // Мастерство перевода: Сб. статей. Вып. 3. М.: Советский писатель, 1963. С. 233–256.
- Мязотс 2014* — Мязотс О. Н. Конфликт «отцов и детей»: для кого пишут детские книги и кто их читает? // Детские чтения. 2014. № 2(6). С. 170–183.
- Псурцев 2012* — Псурцев Д. В. Насколько «прозрачным» может быть «прозрачный» переводчик? (К постановке проблемы идиостиля переводчика художественной литературы) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 9(642). С. 187–196.
- Хеллман 2016* — Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Хукер 2003* — Хукер М. Толкин русскими глазами. СПб.: ТТТ, 2003.
- Эко 2006* — Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб.: Симпозиум, 2006.
- Delisle 2003* — Delisle J. La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français. 2e éd. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2003.
- Fimi 2005* — Fimi D. "Come sing ye light fairy things tripping so gay": Victorian Fairies and the Early Work of J. R. R. Tolkien // Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama. No. 2 (2005–2006). Pp. 10–26.
- Gal 2015* — Gal S. Politics of Translation // The Annual Review of Anthropology. 2015. No. 44. Pp. 225–240.
- Hillman 2018* — Hillman T. These are not the Elves You're Looking for: Sir Orfeo, the Hobbit, and the Reimagining of the Elves // Tolkien Studies. 2018. Vol. XV. Pp. 33–58.
- Kiley 1983* — Kiley D. The Peter Pan Syndrome: Men Who have Never Grown up. New York: Dodd, Mead & co, 1983.

*Rutherford 2003* — Rutherford D. *Raiding the Land of the Foreigners*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

*Selescovitch, Lederer 2002* — Selescovitch D., Lederer M. *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Edition revue et augmentée. Luxembourg–Paris : Didier Erudition, 2002.

## References

*Delisle 2003* — Delisle, J. (2003). *La traduction raisonnée: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français* [Reasoned Translation: Beginner's Guide to Professional Translation from English to French]. (2 ed). Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

*Eco 2006* — Eco, U. (2006). *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode* [Experiences in translation] Saint Petersburg: Simpozium.

*Eremina 2014* — Eremina, A. A. (2014). *Gendernye osobennosti perevoda romana Dzhohan Rouling "Harry Potter and the Philosopher's Stone" na russkiy yazyk* [Gender features of Joanne Rowling's Harry Potter and the Philosopher's Stone translated into Russian] *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, T. 2, 4(60), 161–166.

*Fimi 2005* — Fimi, D. (2005–2006). "Come sing ye light fairy things tripping so gay": Victorian Fairies and the Early Work of J. R. R. Tolkien. *Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*, 2, 10–26.

*Gal 2015* — Gal, S. (2015). *Politics of Translation*. *The Annual Review of Anthropology*, 44, 225–240.

*Genis 2011* — Genis, A. (2011). *Dovlatov i okrestnosti* [Dovlatov and Around] M.: Corpus.

*Hellman 2016* — Hellman, B. (2016). *Skazka i byl': Istoriya russkoy detskoj literatury (1574–2010)* [Fairy tales and true stories: the history of Russian literature for children and young people (1574–2010)] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

*Hillman 2018* — Hillman, T. (2018). These are not the Elves You're Looking for: Sir Orfeo, the Hobbit, and the Reimagining of the Elves. *Tolkien Studies*, XV, 33–58.

*Hooker 2003* — Hooker, M. (2003). *Tolkin russkimi glazami* [Tolkien through Russian eyes] Saint Petersburg: TTT.

*Ivashnikov 2007* — Ivashnikov, K. V. (2007). *Kluby lyubiteley fantastiki: opyt dialoga s vlast'yu (1985–1991 gg.)* [SF fans' clubs as channels of communication with the State: 1985–1991] *Novyy istoricheskiy vestnik*, 16, 225–231.

*Kapkova 2004* — Kapkova, S. Yu. (2004). *O kharaktere oshibok v perevodakh knigi Dzh. K. Roling "Garri Potter i taynaya komnata"* [On mistakes in the

names' translations of the Harry Potter and the Secret Room by J. K. Rowling] Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya, 2, 83–86.

*Kapkova 2004a* — Kapkova, S. Yu. (2004a). Perevod lichnykh imen i realiy v proizvedenii Dzh. Roling "Garri Potter i taynaya komnata". [Translation of personal names and other foreign terms in the Harry Potter and the Secret Room by J. K. Rowling.] Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya, 1, 75–78.

*Karacheva 2014* — Karacheva, N. S. (2014). Personal'nyy diskurs perevodchika kak ob'ekt lingvisticheskogo analiza [Personal discourse of a translator as an object of linguistic analysis] Magister Dixit, 2(14), 175–181.

*Kiley 1983* — Kiley, D. (1983). The Peter Pan Syndrome: Men Who have Never Grown up. New York: Dodd, Mead & co.

*Komissarov 2011* — Komissarov, V. N. (2011). Sovremennoe perevodovedenie. [Modern translation studies] Moscow: R. Valent.

*Korolev 1995–1996* — Korolev, K. M. (1995–1996). Opyt anglo-russkogo tolkovogo slovaryia mifologicheskikh i fol'klornykh personaliy i realiy [An essay in English-Russian explanatory dictionary of mythic and folklore personalities and locations] Knizhnoe obozrenie, 31, 35, 39, 45, 51; 6, 10, 16, 21, 25, 28, 31, 33, 37, 40, 42.

*Korolev 1997* — Korolev, K. M. (1997). Mificheskie sushchestva. Entsiklopediya. [Supernatural creatures. An Encyclopedia.] Moscow: AST.

*Korolev 2020* — Korolev, K. M. (2020). Poiski natsional'noy identichnosti v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul'ture [The Quest for national identity in Soviet and post-Soviet popular culture] Saint Petersburg: Nestor-Istoriya.

*Kovtun 2015* — Kovtun, E. N. (2015). Nauchnaya fantastika i fentezi — konkurentsia i dialog v novoy Rossii [SF and fantasy — competition and dialogue in modern Russia] Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser: 9. Filologiya, 4, 53–71.

*Kranysheva 2015* — Kranysheva, Yu. A. (2015). Problema individual'nogo stilya perevodchika (na materiale sopostavitel'nogo analiza perevodov romana "Garri Potter i filosofskiy kamen'" Dzh. K. Roling) [An individuality of translator through the comparative study of Russian versions of the Harry Potter and the Philosopher's Stone by J. K. Rowling] Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechati, 2, 48–55.

*Lanchikov 2009* — Lanchikov, V. K. (2009). Razvitie khudozhestvennogo perevoda v Rossii kak evolyutsiya funktsional'noy ustanovki [The development of literary translation in Russia as an evolution of functionality] Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta, 4, 163–172.

*Lanchikov 2011* — Lanchikov, V. K. (2001). Topografiya poiska. Standartizatsiya v yazyke khudozhestvennykh perevodov i ee preodolenie [The topography



of research. Standartization in the language of literary translation and its overcoming] *Mosty* (Zhurnal perevodchikov), 2(30), 30–38; 3(31), 21–30.

*Levin 1985* — Levin, Yu. D. (1985). *Russkie perevodchiki XIX v. i razvitie khudozhestvennogo perevoda*. [Russian translators of XIXth century and the development of literary translation] Leningrad: Nauka.

*Lyubimov 1963* — Lyubimov, N. M. (1963). *Perevod — iskusstvo* [The translation is an art] In *Masterstvo perevoda*. (Sb. statey) [Translation mastery] (Vol. 3, pp. 233–256). Moscow: Sovetskiy pisatel'.

*Myaeots 2014* — Myaeots, O. N. (2014). *Konflikt “ottsov i detey”*: dlya kogo pishut detskie knigi i kto ikh chitaet? [The conflict of fathers and sons; for whom children books are being written and who are their readers?] *Detskie chteniya*, 2(6), 170–183.

*Psurtsev 2012* — Psurtsev, D. V. (2012). *Naskol'ko “prozrachnym” mozhet byt' “prozrachnyy” perevodchik?* (K postanovke problemy idiostilya perevodchika khudozhestvennoy literatury) [How transparent a transparent translator can be? To the discussion of a literary translator's ideostyle] *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 9(642), 187–196.

*Rutherford 2003* — Rutherford, D. (2003). *Raiding the Land of the Foreigners*. Princeton: Princeton University Press.

*Selescovitch, Lederer 2002* — Selescovitch, D., Lederer, M. (2002). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation* [Reasoned pedagogy of interpretation]. (Revised and expanded ed.) Luxembourg–Paris : Didier Erudition.

*Wiener 2018* — Wiener, N. (2018). *Korporatsiya « Bog i golem »* [God & Golem]. Moscow : AST, 2018.

*Zakhoder 2002* — Zakhoder, B. V. (2002). *Priklyucheniya Vinni-Pukha* (Iz istorii moikh publikatsiy) [Adventures of Winnie the Pooh. The history of my publications] *Voprosy literatury*, 5, 197–225.

*Cyril Korolev*

The Patria Center for History and Culture; ORCID: 0000-0001-8831-2970

THE CHILDISH ADULT AND POPULAR CULTURE: SOME  
THOUGHTS TO THE ANTHROPOLOGY OF TRANSLATION AS  
TAKEN FROM A TRANSLATED POEM OF J. R. R. TOLKIEN

The article examines the theory and practice of modern literary translation in Russia based on the examples of published works of translated children's literature in foreign languages. From the point of view of the anthropology of translation, various extralinguistic factors affecting translation and publishing intentions are analyzed. An attempt is made to demonstrate how readers' expectations define the particular age field of specific literary works, regardless of the author's initial addressees. As an example of translation practice, clearly reflecting the peculiarities of intercultural communication, the translation of an early poem by J. R.R. Tolkien is analyzed.

*Keywords:* Folklore, children's literature, Tolkien, translation, popular culture, children's poetry, translation studies, communication

*Елена Кудрина*

## РОЛЬ М. ГОРЬКОГО В ИСТОРИИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ДЕТГИЗ»

9 сентября 1933 г. вышло постановление ЦК ВКП(б) об организации Государственного издательства «Детгиз». В серьезной подготовительной работе, предшествующей постановлению ЦК, принимал участие М. Горький. Цель статьи — раскрыть роль Горького в создании и становлении старейшего детского издательства. «Детгиз» был образован на базе детского сектора издательства «Молодая гвардия» и школьного сектора Государственного издательства художественной литературы. Вопреки желанию Горького новое издательство было организовано сразу в двух городах — Москве и Ленинграде, и это безусловно сказывалось на его работе. Эпистолярный писателя, сведения, сохранившиеся в Архиве Горького в Москве (АГ ИМЛИ РАН), а также письма и воспоминания очевидцев тех событий позволяют восстановить картину зарождения старейшего специализированного государственного издательства, по сей день востребованного читательской аудиторией.

*Ключевые слова:* Горький, издательство «Детгиз», Детиздат, история издательства, детская литература, детская книга.

На сегодняшний день в России насчитывается порядка 70 издательств детской литературы и тех, в ассортименте которых имеются книги для детей. О таком изобилии детских издательств в прошлом веке можно было только мечтать. В их ряду особое место занимает издательство «Детская литература», история которого до сих пор не написана. Единственные на сегодняшний день исследования, посвященные Детгизу в 1930-е годы, — статьи Е. Н. Никитина «Детгиз: начало биографии» и «М. Горький и создание Детгиза»

---

*Елена Викторовна Кудрина*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького,  
Москва  
kelenvik@yandex.ru

[Никитин 2018]; [Никитин 2018а], — рассказывают о плане изданий Детгиза на 1933 г. и судьбе лиц, причастных к созданию издательства, отчасти проясняют тёмные моменты истории, но не дают полной объективной картины зарождения и первых лет его работы. Цель настоящей статьи — раскрыть роль Горького в создании и становлении старейшего детского издательства.

Официальной датой создания издательства Детгиз — первого специализированного государственного издательства — принято считать 9 сентября 1933 г. В этот день было подписано Постановление ЦК ВКП(б) об организации в системе ОГИЗ Издательства детской литературы (Детгиза) на базе детского сектора издательства «Молодая гвардия» и школьного сектора Государственного издательства художественной литературы [Власть и художественная интеллигенция 1999, 203–205]. В газете «Правда» Постановление вышло с незначительными изменениями 15 сентября 1933 г. под заголовком «Об издательстве детской литературы» [Об издательстве... 1933].

Горький был главным идейным вдохновителем и инициатором рождения Детгиза. Он вынашивал идею создания единого издательского центра, серьезного учреждения по выпуску книг для детей и юношества, взамен многочисленных разрозненных издательств, возникших с середины 1910-х гг.<sup>1</sup> О «предшественнике» Детгиза написал К. И. Чуковский, приглашенный Горьким для разговора о детской литературе в августе 1916 г.:

Весь составлявшийся Алексеем Максимовичем план являлся по своему духу, так сказать, прадедом или пра-прадедом нынешнего детиздатовского плана. В нем был тот же широкий охват всех многообразных интересов ребенка, и даже многие рубрики в нем были такие же, какие имеются в нынешнем плане.

Разница только та, что заполнять эти рубрики было решительно нечем — у нас не было ни беллетристов, ни поэтов, не было вообще никого, — но Горький верил, что при желании можно создать замечательных детских писателей, что для их появления в скором времени будут созданы все предпосылки, и эта его уверенность не обманула его [Чуковский 1952, 249].

Мечта Горького о новом детском издательстве стала воплощаться в жизнь спустя годы, когда появились условия для её реализации и когда у руководства страны возникла острая потребность в новой литературе, в новых темах для детей: «Революция в корне изменила

жизнь страны. Подрастало поколение ребят, которым предстояло строить новую жизнь. Прежняя, дореволюционная литература... для этого поколения не годилась. Нужны были книги о революции, о гражданской войне, о великой социалистической стройке, о боевых и трудовых подвигах» [Черненко, Смирнов 1983, 205].

Горький, хорошо представлявший, какой должна быть книжка для детей<sup>2</sup>, вынашивавший планы детских изданий многие годы, вплотную занялся организацией Детгиза в начале 1930-х гг. Защищая от критики работу отдела детской книги в ГИЗе и в целом работу детских писателей и русскую детскую литературу (См. о защите детской литературы: [Де Флорио 2017, 186–188]), Горький поднял вопрос об издании детских книг на высоту дела государственной важности. Он выступил в печати с двумя статьями: «Человек, уши которого заткнуты ватой. К дискуссии о детской книге» (1930) [Горький 1953, 112–115] и «О безответственных людях и о детской книге наших дней» (1930) [Горький 1953, 167–176], — в которых заступился за право детей играть и забавляться и за право детских писателей писать о серьезном весело и интересно.

В октябре 1930 г. Горький получает от А. Б. Халатова письмо, список детских книг и сами книги для детей, выпущенные Госиздатом<sup>3</sup>. 9 ноября 1930 г. в ответном письме А. Б. Халатову он отметил недостатки некоторых книг, посетовал, что многие из них написаны ремесленно, без любви к детям, с «фальшивым наивничеством», раскритиковал иллюстрации в большинстве присланных книг: «напр[имер], шахтеры изображаются какими-то бесформенными, бескостными, сделаны они как будто пальцем и дымом» [Горький 2018, 100]. Далее Горький замечал: «Пора бы понять, что дети у нас очень хорошо знают жизнь, принимают непосредственное участие в строительстве новых её форм и, беседуя с ними, — сюсюкать не следует» [Горький 2018, 100, 521]. Плохим книгам для детей Горький противопоставлял работу С. Я. Маршака: «Этот человек знает и любит детей!» [Горький 2018, 100]. Он пригласил его в Сорренто в апреле 1933 г. «по делу» [Маршак 1952а, 202]. Вместе они составили программу будущего издательства, обсудили планы изданий и подготовили письмо — докладную записку в Центральный Комитет партии<sup>4</sup>.

Тогда же, в 1933 г., когда идея стала претворяться в жизнь, в переписке с начинающими писателями Горький неоднократно затрагивал тему создания и организации издательства для детей, рекомендуя авторам перерабатывать свои произведения для детей младшего, среднего или старшего возраста<sup>5</sup>. 6 мая 1933 г., накануне

отъезда из Италии в СССР, Горький пишет письмо Р. Роллану. Полный творческих планов, Горький в заключении письма сообщает другу: «В Москве буду заниматься реорганизацией литературы для детей, они настоятельно и справедливо требуют расширения тем. Затем будем строить Институт по изучению всемирной литературы и европейских языков. Работы в Москве — гора!» [Горький 1955, 310]. В это же время он посылает телеграмму заведующему Отделом культуры и пропаганды ЦК ВКП(б) А. И. Стецкому<sup>6</sup> с просьбой дожидаться его возвращения из Сорренто для принятия окончательных решений об организации издательства Детгиз: «Очень прошу подождать меня с решением о детском издательстве» [Телеграмма 1933]. Эта телеграмма подтверждает стремление Горького лично участвовать в создании нового учреждения и влиять на окончательное решение о назначении центральной редакции и ключевых фигур в издательстве. Горькому было особенно важно находиться в гуще событий и донести до руководства ЦК своё видение издания книг для детей.

Вернувшись в СССР, Горький тут же берётся за намеченную работу. Летом 1933 г. почти во всех газетах СССР было напечатано обращение Горького к школьникам («Обращение к пионерам СССР»), в котором он просил ребят прислать письма с ответами на вопросы: чего они ждут от нового издательства детской литературы, какие вопросы их интересуют, какие книги они читают [Горький 1952]. Это открытое письмо свидетельствовало не только о серьезной подготовительной и организационной работе Горького, но главное — о его желании получить достоверный, правдивый, непосредственный отклик от самих детей, узнать истинные интересы и запросы юных читателей. Горький, призвавший школьников отправлять письма в редакцию «Пионерской правды», ответственным редактором которой была Вера Натановна Лядова<sup>7</sup>, и лично ему, домой, на ул. Малая Никитская, д. 6, получил от детей более двух тысяч писем. Добросовестно прочитав их, С. Я. Маршак написал подробную аналитическую статью «Дети отвечают Горькому» [Маршак 1934]; [Маршак 1952]. В ней Маршак справедливо заметил: «Вряд ли весть об организации какого-нибудь нового издательства для взрослых вызвала бы такую бурю вопросов, ожиданий и надежд, какая поднялась среди школьников всего нашего Союза после письма М. Горького» [Маршак 1952, 215]. Именно письма детей, по мнению Маршака и Горького, должны были определить цель, задачи и всю предстоящую деятельность нового издательства: «Ведь для того и затеяна была эта всесоюзная переписка, чтобы пе-

ред началом большой работы над детской книгой узнать, кто её читатель» [Маршак 1952, 212].

Здесь необходимо сказать о том, что параллельно велась работа по реорганизации особого детского отдела в издательстве с молодежной направленностью «Молодая гвардия», подведомственном ВЛКСМ. В 1930 г. издание детской литературы было передано в издательство «Молодая гвардия» и сосредоточено в детском секторе, заведующей в котором назначили В. Н. Лядову. 22 июля 1931 г. заведующий детским сектором издательства «Молодая гвардия» Израиль Михайлович Разин<sup>8</sup> составил «Справку о состоянии детской литературы», которую направил одновременно А. Б. Халатову и Горькому, в ней говорилось:

Одним из больших препятствий на пути создания новой детской книги было разобщение и распад сил и кадров, действующих на этом фронте <...> Приходится констатировать, что в работе над детской книгой ОГИЗ находится почти в одиночестве.

Несколько месяцев тому назад мы обращались с большим письмом в Культпроп ЦК ВКП(б) с просьбой обсудить вопрос о состоянии детской литературы и вынести по этому поводу партийное решение. Надо сказать, что на сегодняшний день мы не имеем ни одной партийной директивы по вопросам детской книги [Разин 1931].

В заключение своей «справки» И. М. Разин призывал восполнить пробел, образовавшийся в издательском деле, и принять ответственные решения: «Необходимо поэтому добиться того, чтобы на помощь ОГИЗу в деле создания новой детской книги пришли наши общественные и партийные организации. Без этого нам не выполнить огромной задачи, стоящей в этой области» [Разин 1931].

Издательство «Молодая гвардия» фигурировало в коллективной докладной записке «О детской литературе» (1932) для членов Комиссии по вопросам о программах низшей, средней и высшей школ и о школьном режиме [О детской литературе 2014], в подготовке которой принимал участие Горький. Эту записку с правкой Горького, сохранившуюся в Архиве Горького [О детской литературе 1932], можно считать первым официальным документом, обосновывающим необходимость создания специализированного издательства детской литературы в системе ОГИЗа.

21 июля 1932 г. состоялось заседание Бюро ЦК ВЛКСМ, в ведении которого было издательство «Молодая гвардия». Заседание было посвящено предстоящему проведению Всесоюзного творческого смотра детской литературы, который был назначен на 10 сентября

1932 г. В выписке из постановления ЦК, опубликованного в разделе «Хроника» газеты «Известия», говорилось: «Задачей смотра является обсуждение тематики и качества детской книги и тематических планов на 1933 год» [Смотр... 1932]. На заседании было предложено Горькому возглавить совет по смотру<sup>9</sup>. А через четыре дня после заседания Бюро ЦК ВЛКСМ, 25 июля 1932 г., состоялось заседание комиссии, на котором присутствовали нарком просвещения А. С. Бубнов, Н. К. Крупская, Н. И. Бухарин, Н. Н. Рабичев и др. Комиссия приняла «Проект постановления по вопросу о детской литературе» — за подписью А. С. Бубнова, Н. И. Бухарина и Н. Н. Рабичева. Этот проект постановления ещё дорабатывался в 1933 г. А. И. Стецким, Н. Н. Рабичевым, А. В. Косаревым и В. Н. Лядовой и стал носить название «Предложение Культпропа ЦК и ЦК ВЛКСМ об издательстве детской литературы (Пост. Ст ЦК от 3.VIII.33 г., пр. № 150, п. 2)» [Власть и художественная интеллигенция 1999, 203]. Итак, на базе сектора детской литературы «Молодой гвардии» руководство страны и предполагало создать новое издательство для детей и юношества.

22 августа 1933 г. А. И. Стецкий отправил Горькому проект «Постановления ЦК ВКП(б) о детской книге», а также «Список книг для переиздания» [Письмо Стецкого 1933]; [Подробнее см.: Никитин 2018]. Его Стецкий готовил совместно со своим заместителем Н. Н. Рабичевым<sup>10</sup>. Посылая проект Горькому, Стецкий просил: «...будьте добры сказать Ваши замечания. Нет ещё кандидатов на заведующего издательством. Перебрали ряд людей — но пока не нашли. М[ожет] б[ыть] у Вас есть кто-либо на примете?» [Письмо Стецкого 1933]. В проекте постановления говорилось: «Сконцентрировать издание детской книги в специальном детском издательстве, для чего организовать в Москве в системе ОГИЗа Детгиз на базе выделенных детских секторов издательства „Молодая гвардия“ и Школьного сектора ГИХЛа» [Там же]. Слова «в Москве» были подчеркнуты Горьким красным карандашом, а на полях поставлен жирный знак вопроса. Далее в проекте Стецкого следовало: «Членами правления утвердить: Лядову, Венгрова, Золотухина (ЦБ ЮП (Центральное бюро юных пионеров — Е. К.), Маршака, В. Инбер (писатели)» [Там же]. Имя Венгрова<sup>11</sup>, в то время редактора журнала «Мурзилка», тоже было выделено Горьким красным карандашом. О причинах такого «выделения» можно только догадываться. Вероятно, Горький сомневался, что назначение Венгрова на должность руководителя принесет пользу новому издательству. Третье замечание, подчеркнутое Горьким, касалось



времени работы над планом изданий. Предложенный Стецким и Рабичевым срок в две декады, был отклонен Горьким: «Двух декад для этой работы — мало, дайте три» [Письмо Стецкому 1933]. Примечательно, что в итоговом варианте документа обозначенный срок сократился до одной декады [Власть и художественная интеллигенция 1999, 204].

Ознакомившись с документом, Горький написал ответное письмо, в котором высказал ряд принципиально важных мыслей по поводу своего видения организации Детгиза и его руководителей: «Считаю нужным сообщить, что во время беседы моей об организации Детиздата у т. Сталина, в присутствии т.т. Ворошилова, Молотова, Кагановича, т. Сталин записал себе в книжку как руководителей Детиздата т.т. Алексинского<sup>12</sup> и Смирнова<sup>13</sup>» [Письмо Стецкому 1933]. Горький был в кремлевском кабинете Сталина 9 августа 1933 г. и в ходе короткого разговора успел рассказать о насущных проблемах создающегося издательства. Далее в письме Горький советовал «включить в члены Правления Детиздата ленинградца т. Желдина<sup>14</sup>, т. Рабичева — вместо, напр[имер], Венгрова и Лядовой и т. Юдина<sup>15</sup> для связи с Оргкомом Союза писателей, ибо совершенно необходимо попробовать привлечь к работе по детской книге литераторов высококвалифицированных» [Там же]. Вероятно, организаторские способности некоторых кандидатов вызывали сомнения Горького, поэтому в рекомендации он высказал своё мнение, основанное на личных симпатиях и личном опыте. Горький неоднократно заявлял о том, что детская литература должна воспитывать и просвещать новое подрастающее поколение с позиций добра и справедливости, должна отвечать требованиям настоящего высокого искусства. Затем Горький настаивал на организации Детгиза «в Ленинграде, где сконцентрировано наибольшее количество работников по детской книге» (курсив мой — Е. К.). Это его решение по всей видимости сформировалось под влиянием С. Я. Маршака и его высокопрофессиональной ленинградской редакции, успешно работавшей в ГИХЛе, но подвергавшейся серьезной критике.

Таким образом, в основу итогового Постановления ЦК ВКП(б) о Детгизе от 9 сентября 1933 г. были взяты «Предложение Культпропа ЦК и ЦК ВЛКСМ об издательстве детской литературы», которое 3 августа 1933 г. подготовили А. И. Стецкий, Н. Н. Рабичев, А. В. Косарев и В. Н. Лядова, «Проект Постановления ЦК ВКП(б) о детской книге» А. И. Стецкого и Н. Н. Рабичева, отправленные 22 августа 1933 г. Горькому, и ответное письмо с предложениями Горького.

Принципиальное решение Горького об организации издательства в Ленинграде, где жило большинство детских писателей и «высококвалифицированных» литераторов, к сожалению, реализовалось только частично. Руководство страны пришло к компромиссному заключению, которое и было отражено в Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б): новое издательство образовывалось в результате слияния двух отделов детской литературы издательства «Молодая гвардия», располагавшегося в Москве (детским сектором заведовала В. Н. Лядова), и издательства художественной литературы (ГИХЛ), детский сектор которого во главе с С. Я. Маршаком находился в Ленинграде. Руководящие посты заняли Николай Иванович Смирнов, Вера Натановна Лядова и Михаил Александрович Алексинский (по совместительству с работой в Наркомпросе), Лев Борисович Желдин был назначен руководителем Ленинградского отделения Детгиза. Местопребыванием руководства и основных подразделений назначалась Москва; в Ленинграде сохранялось отделение издательства. Подобная расстановка сил, конечно, не могла устроить Горького, вложившего много сил в создание Детгиза, радевшего за качественный и высококвалифицированный выпуск книг для детей и юношества, надеявшегося, что местом издательства на карте страны будет Ленинград, что издательство детской литературы будет организовано в рамках ГИХЛа, с собственной производственной базой...

Географическая разделенность, личные неприязни, отсутствие материально-технической базы и единой цели негативно сказались на качестве работы и взаимоотношениях между редакциями Детгиза. Если верить дневниковым записям К. И. Чуковского в сентябре 1933 — январе 1934 гг., интриги сопровождали новое издательство с самого момента его рождения [Чуковский 2013, 516–526]. В своем дневнике Чуковский оставил не всегда лестные портретные характеристики первых руководителей Детгиза, конфликтующих между собой, описал будни издательства, но только констатировал стремительно развивающиеся события, но причин, приведших к роспуску первого руководства издательства, Чуковский не знал.

Первому директору не удалось воплотить в жизнь свою мечту об экспериментальной мастерской<sup>16</sup>, он не сумел объединить два издательских центра Детгиза и сплотить вокруг себя единый дружный коллектив авторов и редакторов. Н. И. Смирнов был уволен с поста директора в январе 1934 г., проработав в издательстве около пяти месяцев. Этому поспособствовали не только интриги его заместителя В. Н. Лядовой [Чуковский 2013, 516–517], тоже позже

уволенной, но и недовольство Горького работой нового руководства, о чем он писал в письме Л. М. Кагановичу, датированном 4 января 1934 г. Приведу здесь отрывок из этого письма:

Со времени назначения Смирнова в Детиздат прошло полгода. За это время он не сдал в печать ни одной книги. Он усердно занимается творчеством анекдотов по линии «хозяйственной», говорят, что он создает какие-то сверхмощные «штаты», приглашает малограмотных старушек в качестве консультантов по детской книге и вообще весьма усердно заботится о том, чтоб над ним и над идеей Детиздата смеялись. Допустим, что он гениальный хозяйственник, я утверждаю, что он совершенно не понимает глубокой важности дела, во главе коего поставлен. Его нимало не волнует тот факт, что книжный голод в городах и колхозах — быстро расширяется. План издательства — не выработан. Не ставился на обсуждение [вопрос] о том, нужна ли детская книга специально для деревни? Какие именно книжки должно перевести на языки нацменьшинств? И вообще — не делается ничего, что необходимо делать, и что уже можно бы сделать. Так как *инициатором организации Детиздата являюсь я*, — естественно, что это дело первостепенного культурного значения понуждает меня просить Вас о замене Смирнова другим лицом, способным отнестись к работе более серьезно (курсив мой, — Е. К.) [Письмо Кагановичу 1934].

Горький совершенно справедливо считал себя главным инициатором создания Детгиза и поэтому за всем происходящим в издательстве следил с удвоенным вниманием и пытался вмешиваться. Предложенная Горьким в письме кандидатура М. М. Басова<sup>17</sup> на роль директора Детгиза была отклонена ЦК в конце 1934 г., и занять эту должность он так и не смог. Басов продолжил свою работу в Иркутске.

Настоятельная просьба Горького о смене директора требовала времени для взвешенного решения. Дабы Детгиз не остался без должного руководства, вторым директором был назначен Николай Александрович Семашко<sup>18</sup>, устраивавший всех. Редакция «Пионерской правды», поздравляя Н. А. Семашко с юбилеем в 1934 г., писала: «В последнее время партия поставила Николая Александровича на большое и почетное дело. Ему поручено руководить Детским издательством. Николай Александрович энергично взялся за новую работу и борется за создание большой литературы для ребят нашей страны» [Пионерский привет... 1934]. Он пробыл в этой роли в 1934–1935 гг., пока не была найдена более подходящая на эту должность кандидатура.

В Архиве Горького сохранилось несколько писем Н. А. Семашко в качестве заведующего издательством. Это письмо от 16 мая 1934 г. Горькому с просьбой дать отзыв о рукописях книг для детей, намеченных к выпуску большим тиражом [Письмо Семашко 1934]. 31 июля 1934 г. Семашко написал письмо в Культпроп ЦК ВКП(б) о плане выпуска из печати в IV квартале 1934 г. книг московской и ленинградской редакции Детгиза, копии послал М. П. Томскому и Горькому. В письме он обосновал включение в план изданий книг из плана III квартала из-за нехватки бумаги и технических сложностей; а также ненавязчиво требовал на нужды Детгиза «42542 тыс. оттисков или 1063 тонны печатн. бумаги» [Письмо Семашко 1934a]. К письму он прилагал план изданий на IV квартал [План... 1934]. 25 сентября того же года Семашко послал Горькому на отзыв план Детгиза на 1935 г. [Письмо Семашко 1934b]. Из этой деловой переписки становится ясно, что новый директор, заступивший на должность в кризисное для издательства время, хорошо справлялся со своими обязанностями, стремился во всё получить одобрение Горького, узнать его указания и советы прежде, чем принимать какие-либо ответственные решения.

В октябре 1935 г. директором Детгиза стал Григорий Евгеньевич Цыпин<sup>19</sup>. Цыпин учился в Институте красной профессуры, был одним из помощников у Л. М. Кагановича, заместителем у редактора «Известий» Н. И. Бухарина, директором издательства «Советская литература» (с 1934 г. «Советский писатель»). Цыпин плодотворно работал в Детгизе почти два года — до августа 1937 г. Сотрудник издательства Лев Эммануилович Разгон, хорошо знавший Цыпина, оставил такое описание своего начальника:

Григорий Евгеньевич Цыпин был любопытнейшим и приятным человеком. Великолепным организатором, таким, каким был, наверное, Сытин в свое время. Собственно, он и превратил Детгиз из карликового лоскутного издательства в огромное издательство, широко и щедро начавшее выпускать классику и старые любимые детские книги. С иллюстрациями лучших мастеров, в великолепных переплетах, щедро украшенных золотом. В них не было, может, большого вкуса, но было все, что обожают дети. «Цыпинское золото», — иронически говорили любители изысканных книг. Но старомодные вкусы Цыпина вполне соответствовали той жажде красивой толстой книги, которая возникла у читателей после чахлах брошюрок и тоненьких книг о великих стройках пятилетки <...> У Цыпина была потрясающая библиотека. Когда-то он был директором издательства «Советский писатель», которому принадлежали крупнейшие букинистические магазины. А толк в книгах Григорий Евгеньевич понимал [Разгон 1994, 307].

В Архиве Горького сохранилось письмо Г. Е. Цыпина Горькому от 15 декабря 1935 г., в котором он сообщал, что назначен директором издательства Детгиз, посылал на просмотр тематический план Детгиза на 1936 г. и просил помощи в составлении тематического плана издательства на три года [Письмо Цыпина 1935]. Горький ознакомился с планами, присланными Цыпиным, и дал ряд своих «указаний и советов» [Горький 1958], о чем директор Детгиза сообщал в первом номере журнала критики «Детская литература»<sup>20</sup> [Цыпин 1933, 15]. Из этого же номера журнала читатели узнали о том, что Детгиз с конца 1935 г. стал полностью находиться в ведении и под руководством комсомола и фактически сосредотачивался в Москве. В первых двух номерах нового журнала были напечатаны речи участников совещания по детской литературе при ЦК ВЛКСМ, которое состоялось 15, 16 и 19 января 1936 г. и приняло размах всесоюзной конференции. Горький, находившийся в это время в Крыму, прислал к совещанию свои замечания по плану Детгиза на 1936 г. [Горький 1958], а после получил стенограмму, в заключении которой говорилось: «Открывая новую страницу в детской литературе, мы заявляем во всеуслышанье: детскую литературу мы будем делать по-горьковски, при его ближайшем участии, при его помощи, при его советах и при его руководстве» [Стенограмма совещания... 1936, 132]. Примечательно, что зафиксированные в стенограмме слова о конфликте московской и ленинградской редакций, о разобщенности, о разных принципах работы редакторов, прозвучавшие в речи Цыпина, Маршака и других участников, при публикации в журнале (по понятным причинам) были опущены, но представляют несомненный интерес для исследователей периода становления Детгиза.

Вплоть до самой смерти Горький напряженно работал, строил планы детских изданий, выполнял редакторскую работу, вёл обширную переписку с авторами, интересовался детской книгой и ситуацией вокруг Детгиза и курировал его работу. Ленинградское отделение издательства, находящееся до середины 1936 года под постоянной защитой Горького, в 1937 г. сначала было подвергнуто ревизии со стороны ЦК ВЛКСМ, а затем перестало существовать [Чуковская 2005], авторский и редакторский коллектив, собранный С. Я. Маршаком и следовавший заветам Горького, был разрушен. Московская редакция неоднократно меняла руководителей, многие из которых в 1937 г. были арестованы и расстреляны. В 1940-е г. началась совсем другая история Детгиза, всё ещё требующая исследовательского внимания.

*Примечания*

- <sup>1</sup> Горький хорошо представлял, каким должно быть детское издательство. В созданном им совместно с А. Н. Тихоновым и И. П. Ладыжниковым в 1915 г. издательстве «Парус» был организован детский отдел, для которого была разработана специальная программа [Программа. . . 1917].
- <sup>2</sup> См. статью Горького «Ещё о грамотности» (1928) о вымысле и художественности в детской литературе.
- <sup>3</sup> К. Пискунов «Гигант», Ю. Лаптев «Пятилетка», Л. Соболев «Тов. Артем», О. Дейнеко «Хлебозавод», М. Ильин «Днепрострой», Б. Смирнов «Стальной путь», В. Поливанов «Вдовья артель» и «Большевицкий слет», И. Луценко «За колхоз», И. Стучинская «Крылья Советов», И. Рейн «Как устроен трактор», Н. Смирнов «Джек Восьмеркин-американец», Н. Шер «Новый дом», Е. Шварц «Слет», Э. Миндлин «„Красин“ во льдах», Н. Трошин «Шапка», О. Дейнеко и Н. Трошин «От каучука до галош», М. Рудерман «Эстафета», К. Высоковский «Дорога в гору», М. Ильин «Вездеход. Как автомобиль научился ходить», А. Лилина «Ленин — маленький», Э. Багрицкий «Соболиный след», С. Маршак «Как рубанок сделал рубанок», Л. Вайсенберг «Джемс Уатт», А. Порет «Как победила революция», Д. Бедный «Старые куклы», А. Гайдар «Школа», Г. Дитрих «Казачата».
- <sup>4</sup> Подробнее об этом см. статью Маршака к 30-летию создания издательства «Детская литература» [Маршак 1963; Жизнь и творчество Маршака 1975, 269–273].
- <sup>5</sup> См. переписку Горького в 1933 г. с З. С. Давыдовым, С. Т. Григорьевым, Г. П. Штурмом и др.
- <sup>6</sup> Стецкий Алексей Иванович (1896–1938, расстрелян), партийный деятель. В 1921–1923 г. учился в Институте Красной профессуры. В 1925 г. — редактор газеты «Комсомольская правда». С 1926 г. заведующий отделом Северо-Западного бюро ЦК и Ленинградского губкома партии. В 1930–1934 г. — заведующий Отделом культуры и пропаганды ЦК ВКП(б). В 1933–1934 г. — член Оргкомитета ССП. С 1934 г. главный редактор журнала «Большевик». В 1935–1938 г. заведующий Отделом партийной пропаганды и агитации ЦК ВКП(б).
- <sup>7</sup> Лядова Вера Натановна (1900–1993), с 1927 по 1930 г. — главный редактор «Пионерской правды», в начале 1930-х г. заведующая сектором детской литературы издательства «Молодая гвардия», в 1931 г. директор Научно-исследовательского института детской литературы и детского чтения, в 1933–1934 г. — заместитель заведующего Детгизом.
- <sup>8</sup> Разин Израиль Михайлович (1905–1938, расстрелян), журналист, библиограф, детский писатель, редактор издательства «Молодая гвардия», заместитель главного редактора журнала «Октябрь», с 1936 г. — заместитель ответственного редактора газеты «За пищевую индустрию».
- <sup>9</sup> В Архиве Горького в ИМЛИ РАН сохранилась Выписка из протокола № 72 Бюро ЦК ВЛКСМ за подписью А. В. Косарева [Выписка 1932].

- <sup>10</sup> Рабичев Наум Натанович (наст. фам. Зейденшнер) (1898–1938, застрелился), с августа 1930 г. — заместитель заведующего Отделом культуры и пропаганды ЦК ВКП(б), в 1934 г. — заведующий Партиздателством, в 1935–1937 г. — директор Центрального музея В. И. Ленина.
- <sup>11</sup> Венгров Натан (наст. фам. и имя Вейнгров Моисей Павлович) (1894–1962), детский писатель, редактор, литературный критик, педагог, член ВКП(б), член президиума Научно-педагогической секции Государственного ученого совета Наркомпроса РСФСР (ГУС) и его ученый секретарь. В 1932–1936 гг. — редактор журнала «Мурзилка», руководитель детской секции оргкомитета Союза писателей.
- <sup>12</sup> Алексинский Михаил Александрович (1889–1938, расстрелян), педагог, военный деятель, член ВКП(б). В 1927–1928 гг. заместитель народного комиссара просвещения А. С. Бубнова, член коллегии Наркомпроса РСФСР. В 1928–1929 гг. зав. отделом народного образования Моссовета и Мосгуб(обл)исполкома. В 1934 г. заведующий Ленинградским городским отделом народного образования. В 1934–1938 гг. директор Дома детской литературы.
- <sup>13</sup> Смирнов Николай Иванович (1893–после 1940), партийный работник, ответственный сотрудник ОГИЗа, главный редактор журнала «Мурзилка» в 1924–1927 г., с ноября 1927 г. — инструктор ЦК по печати, с конца января 1928 г. — и.о. заведующего Отделом печати ЦК; с июля 1928 г. — заведующий отделом радиовещания Народного комиссариата почт и телеграфов РСФСР, затем сотрудник «Молодой гвардии»; в 1932–1933 г. — начальник Управления научно-исследовательских учреждений Народного комиссариата труда СССР; с сентября 1933 до января 1934 г. — первый заведующий Детгиза. С 1935 по 1937 г. — директор научно-исследовательского института № 9 Народного комиссариата тяжелой промышленности СССР. 6 ноября 1937 г. был арестован и 27 февраля 1940 г. освобожден, после чего следы его затерялись. Дополнительных сведений пока найти не удалось.
- <sup>14</sup> Желдин Лев Борисович (1905–1959), руководитель ленинградской «Молодой гвардии», затем директор Ленинградского отделения Детиздата.
- <sup>15</sup> Юдин Павел Федорович (1899–1968) — государственный и общественный деятель, философ. В 1933–1937 гг. главный редактор журнала «Литературный критик». В 1935–1937 гг. — заместитель заведующего отделом печати ЦК ВКП(б). В 1937–1947 г. директор ОГИЗ.
- <sup>16</sup> Н. И. Смирнов предлагал создать творческую лабораторию по изучению детских книг, вынашивал идеи о творческой свободе, об экспериментаторстве в детской литературе [Смирнова 1933]; [Чуковский 2013, 519]. Однако дальше решения об организации творческих вечеров, посвященных детской литературе, и творческих командировок детских писателей дело не пошло.
- <sup>17</sup> Басов Михаил Михайлович (1898–1938, расстрелян), публицист, издатель, журналист. В 1930-х гг. заведовал Восточно-Сибирским краевым

отделением ОГИЗ, был заместителем главного редактора Сибирской советской энциклопедии (ССЭ), с 1932 по 1936 г. — председатель оргкомитета, а потом председатель правления Восточно-Сибирского краевого отделения Союза советских писателей.

- <sup>18</sup> Семашко Николай Александрович (1874–1949), партийный и государственный деятель, один из организаторов советского здравоохранения. В 1930—1936 гг. Семашко работал во ВЦИК, занимая должности члена Президиума, председателя Деткомиссии (борьба с беспризорностью, руководство лечебно-профилактической работой в детских оздоровительных учреждениях). В 1934–1935 г. — директор Детгиза.
- <sup>19</sup> Цыпин Григорий Евгеньевич (1899–1938, расстрелян), с октября 1935 по август 1937 г. — директор Детгиза.
- <sup>20</sup> В 1932 г. Горький писал: «Критика должна заниматься разработкой творческих вопросов детской литературы на основе конкретного и вдумчивого анализа, а не действовать наскоком и окриком. Надо создать специальный критический журнал по детской литературе» [Горький 1958а, 125]. В 1936 г. журнал критики «Детская литература» появился в издательстве «Молодая гвардия» как «Орган ЦК ВЛКСМ» (ему с 1932 г. предшествовал критический журнал «Детская и юношеская литература» как бюллетень Критико-библиографического института). Читателям сообщалось, что «журнал рассчитан на писателей, научных работников по детской книге, педагогов, библиотекарей, студентов, пионервожатых» [Детская литература 1936, обл.]. Ответственным редактором была назначена А. П. Бабушкина. Планировалось издавать журнал ежемесячно, однако уже в апреле 1936 г., с 5 номера, журнал стал «критико-библиографическим двухнедельником ЦК ВЛКСМ».

## *Литература*

### *Источники*

*Власть и художественная интеллигенция 1999* — Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917 — 1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999.

*Выписка 1932* — Выписка из протокола № 72 Бюро ЦК ВЛКСМ [1932] // АГ ИМЛИ РАН (Архив А. М. Горького ИМЛИ РАН). КГ-изд-16–13-5. (КГ — корреспонденты Горького).

*Жизнь и творчество Маршака 1975* — Жизнь и творчество С. Я. Маршака / сост. Б. Галанов, И. Маршак, М. Петровский. М.: Детская литература, 1975.

*Горький 1952* — Горький М. Обращение к пионерам СССР // М. Горький о детской литературе. Статьи и высказывания. М.: Государственное изда-



тельство Детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1952. С. 177–178.

*Горький 1953* — Горький А. М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1953.

*Горький 1955* — Горький А. М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1955.

*Горький 1958* — Из замечаний к плану Детгиза // М. Горький о детской литературе. Статьи и высказывания. 2-е изд. М.: Государственное издательство Детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1958. С. 152–153.

*Горький 1958a* — О детской литературе. Из докладной записки. 4-я редакция // М. Горький о детской литературе. Статьи и высказывания. 2-е изд. М.: Государственное издательство Детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1958. С. 124–125.

*Горький 2018* — Горький А. М. Полное собрание сочинений: Письма. В 24 т. Т. 20. Письма (август 1930 — ноябрь 1931) / отв. ред. т. Л. Л. Суматохина. М.: ИМЛИ РАН, 2018.

*Детская литература 1936* — Детская литература. Журнал критики детской литературы. Орган ЦК ВЛКСМ. 1936. № 1.

*Маршак 1934* — Маршак С. Я. Дети отвечают Горькому // Правда. 1934. 18 мая, № 135. С. 3.

*Маршак 1952* — Маршак С. Я. Дети отвечают Горькому // М. Горький о детской литературе. Статьи и высказывания. М.: Государственное издательство Детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1952. С. 211–230.

*Маршак 1952a* — Маршак С. Я. Разговор за письменным столом // М. Горький о детской литературе. Статьи и высказывания. М.: Государственное издательство Детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1952. С. 201–204.

*Маршак 1963* — Маршак С. Я. Книга для детей должна быть произведением высокого искусства // Литературная газета. 1963. 17 дек., № 150. С. 2.

*О детской литературе 1932* — О детской литературе [Докладная записка] [1932] // АГ ИМЛИ РАН. ЛСГ-5-17-1,2,3,4. (ЛСГ — литературные статьи Горького).

*О детской литературе 2014* — О детской литературе / подготовка текста и примечания О. В. Быстровой // Горький. Неизвестные страницы истории. Материалы и исследования / под ред. Л. А. Спиридоновой, Н. Н. Примочкиной, М. А. Семашкиной; отв. секретари: Ю. М. Егорова, О. В. Шуган, А. Г. Плотникова. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 129–136. («М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 12.)

*Об издательстве... 1933* — [Б.а.] Об издательстве детской литературы // Правда. 1933. 15 сент., № 255. С. 2.

*Пионерский привет... 1934* — [Б.а.] Пионерский привет старому большевику! Николаю Александровичу Семашко исполнилось 60 лет // Пионерская правда. 1934. 24 нояб., № 153. С. 2.

*Письмо Кагановичу 1934* — Письмо Горького Л. М. Кагановичу от 4 января 1934 // АГ ИМЛИ РАН. ПГ-рл-18-79-10. (ПГ — письма Горького).

*Письмо Семашко 1934* — Письмо Н. А. Семашко Горькому от 16 мая 1934 // АГ ИМЛИ РАН. КГ-од-2-20-6.

*Письмо Семашко 1934а* — Письмо Н. А. Семашко в Культпроп ЦК ВКП(б) от 31 июля 1934 // АГ ИМЛИ РАН. КГ-изд-16-13-14.

*Письмо Семашко 1934б* — Письмо Н. А. Семашко Горькому от 25 сентября 1934 // АГ ИМЛИ РАН. КГ-од-2-20-7.

*Письмо Стецкого 1933* — Письмо А. И. Стецкого Горькому от 22 августа 1933 года. Приложение: «Проект „Постановления ЦК ВКП(б) о детской книге“ и „Список книг для переиздания“» // АГ ИМЛИ РАН. КГ-изд-16-13-9.

*Письмо Стецкому 1933* — Письмо Горького А. И. Стецкому [1933] // АГ ИМЛИ РАН. ПГ-рл-41-22-7.

*Письмо Цыпина 1935* — Письмо Г. Е. Цыпина Горькому от 15 декабря 1935 // АГ ИМЛИ РАН. КГ-изд-16-13-7. (ПодГ — письма о детях Горького).

*План... 1934* — План изданий на IV квартал [1934] // АГ ИМЛИ РАН. ПодГ-25-3-1.

*Программа... 1917* — Программа деятельности издательства «Парус» на 1917 г. // АГ ИМЛИ РАН. КГ-изд-48-3-2.

*Разгон 1994* — Разгон Л. Э. Плен в своём отечестве. М.: Кн. сад, 1994.

*Разин 1931* — Разин И. М. Справка о состоянии детской литературы [22 июля 1931] // АГ ИМЛИ РАН. КГ-изд-7-30-1.

*Смирнова 1933* — Смирнова В. Эксперименты необходимы // Литературная газета. 1933. 17 окт., № 48. С. 1.

*Смотр... 1932* — [Б.а.] Смотр детской литературы // Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1932. 7 авг., № 217. С. 4.

*Стенограмма совещания... 1936* — Стенограмма совещания по детской литературе при ЦК ВЛКСМ [19 января 1936] // АГ ИМЛИ РАН. КГ-изд-16-13-3.

*Телеграмма 1933* — Телеграмма Горького А. И. Стецкому [апрель-май 1933] // АГ ИМЛИ РАН. ПГ-рл-41-22-4.

*Цыпин 1933* — Доклад директора Детиздата тов. Г. Е. Цыпина // Детская литература. Журнал критики детской литературы. Орган ЦК ВЛКСМ. 1936. № 1. С. 14–17.

*Чуковский 1952* — Чуковский К. По заветам Горького // М. Горький о детской литературе. М.: Государственное издательство Детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1952. С. 247–252.

*Чуковский 2013* — Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12: Дневник (1922–1935) / коммент. е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013.

### *Исследования*

*Де Флорио 2017* — Де Флорио Дж. «„И точно много лет он мне знаком“. Максим Горький и Самуил Маршак на фоне эпохи» // Детские чтения. 2017. № 2 (12). С. 184–205.

*Никитин 2018* — Никитин Е. Н. Детгиз: начало биографии // Библиография и книговедение. 2018. № 6(419). С. 73–79.

*Никитин 2018a* — Никитин Е. Н. М. Горький и создание Детгиза // Книга. Исследования и материалы. 2018. № 114–115. С. 87–100.

*Черненко, Смирнов 1983* — Черненко Г., Смирнов Ю. Великая держава // Хочу все знать: научно-художественная книга / сост. А. Томилин; оформ. И. Кошаровского. Л.: Детская литература, 1983. С. 203–214.

*Чуковская 2005* — Чуковская Л. К. В лаборатории редактора. Изд. 3-е, с прил. крит. ст. Архангельск: [б. и.], 2005.

### *References*

*Chernenko, Smirnov 1983* — Chernenko, G., Smirnov, Ju. (1983) Velikaja derzhava [Great power] In A. Tomilin, I. Kosharovskiy (Eds.), *Hochu vse znat': nauchno-hudozhestvennaja kniga* [I want to know everything: scientific and fiction book] (pp. 203–214) Leningrad: Detskaya literatura.

*Chukovskaya 2005* — Chukovskaya, L. K. (2005) V laboratorii redaktora [In the editor's lab] (3 ed.). Arhangel'sk.

*De Florio 2017* — De Florio, G. (2017) “‘I tochno mnogo let on mne znakom’. Maksim Gor’kij i Samuil Marshak na fone jepohi” [And I Know Him for a Long Time: Maksim Gorky and Samuil Marshak in their Historical Context] *Detskie chteniya*, 2(12), 184–205.

*Nikitin 2018* — Nikitin, E. N. (2018) Detgiz: nachalo biografii [“Detgiz”: the beginning of biography]. *Bibliografija i knigovedenie*, 6, 73–76.

*Nikitin 2018* — Nikitin, E. N. (2018) M. Gor’kij i sozdanie Detgiza [M. Gorky and creating Detgiz] *Kniga. Issledovanija i materialy*, 114–115, 87–100.

*Elena Kudrina*

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000-0002-2830-2671

THE ROLE OF M. GORKY IN THE HISTORY OF THE PUBLISHING HOUSE “DETGIZ”

On September 9, 1933 the Central Committee of the CPSU(b) has issued a resolution on the establishment of the new press directed at children, the State Publishing House “Detgiz”. M. Gorky took part in the preparatory work for this resolution. He served as the main initiator and ideologue who inspired the creation of this new children’s publishing house. The article attempts to reveal Gorky’s role in the history of the Detgiz which was created as a unified entity of the publishing house “Young Guard” and the State Publishing House of Fiction (GIKHL). The new publishing house was located in two cities — Moscow and Leningrad – and this situation has affected its work and the relationship between the press’s editors. Gorky’s correspondence from the Gorky Archive in Moscow (IWL RAS), as well as various letter exchanges and the analyses of his contemporaries ‘recollections restore for us the turbulent history surrounding the foundation of this highly important and unique press.

*Keywords:* Gorky, The Publishing house «Detgiz», history of the publishing house, children’s literature, children’s book

## «БУРОПЕГАЯ КОБЫЛКА! КАК ТЕБЯ Я ПОЛЮБИЛ!»: О ГЕНДЕРНОМ ФИЛЬТРЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИЖНОЙ ПОЛКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ В XIX В.<sup>1</sup>

В статье рассматривается опыт педагогов и критиков по отбору поэтических произведений и поэтов в список для детского чтения. Рецензенты «Педагогического сборника» оценивали книги для воспитанников военно-учебных заведений, а эксперты «Женского образования» были сосредоточены на чтении гимназисток. В работе описываются и анализируются подходы к созданию гендерно противопоставленных «книжных полок», характер требований к стихотворениям для девочек-гимназисток и мальчиков-учащихся военных училищ. Ведомственные журналы выполняли регламентирующую и оценивающую функцию экспертного сообщества, которое ориентировалось на воспитательные установки соответствующих министерств. Рассматривается и анализируется содержание «книжных полок»: «образцовые» авторы (Г. Р. Державин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, И. И. Козлов, А. В. Кольцов, М. Ю. Лермонтов, М. В. Ломоносов, П. С. Майков, И. С. Никитин, Н. А. Некрасов, В. А. Озеров, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев) и сборники стихотворений детских поэтов (Н. Блиннов, А. В. Круглов, Н. И. Поздняков, М. Евстигнеев, Г. Е. Вейнберг, И. Деркачев, И. С. Панов). На примере авторов, рецензируемых в 1860–80-е гг., наблюдается, как экспертное сообщество педагогов и критиков участвовало в оформлении гендерной поляризации. Прослеживаются диахронические особенности отбора поэтов в список для детского чтения, претензии критиков к изданию поэзии для детей и к работе составителей.

*Ключевые слова:* Поэзия для детей, гендер, детское чтение XIX века, «Педагогический сборник», «Женское образование», критика детской литературы.

Педагогическая критика XIX в. находилась в постоянном поиске ответа на вопрос «что читать детям?», следом за которым задавался другой: «кто должен выбирать книги для чтения?». В статье «Детская книга — ее прошлое, настоящее и желательное» Н. И. Позняков, подводя итоги развития детского чтения в России и предъявляя ряд требований к наличности детской литературы, писал: «Среди бесчисленных, обращаемых ко мне запросов о том, что выбрать для чтения детям, есть такие, что руками разведешь. Спрашивают, например, нет ли книги, которая вся состояла бы из односложных, много-много двусложных слов; спрашивают совета, не выписать ли малолетнему сыну „Русскую мысль“. Вот и еще пример, по моему мнению, весьма типичный. Несколько лет тому назад в одной из саратовских газет появилось письмо какого-то возмущенного родителя. Дело в том, что, достав для ребенка своего книжку из библиотеки и не просмотрев ее раньше сам, он услышал, как дочка декламировала в соседней комнате стихотворение под заглавием: „Лошадиные объяснения“, начинавшееся так:

Буропегая кобылка!  
Как тебя я полюбил!  
Кровь во мне играет пылко...  
Конь ретивый говорил.

И вот ретивый родитель обрушился и на автора, написавшего книжку, и на библиотеку, выдавшую ее. Забыл он только обрушиться на самого себя: сам-то он виноват прежде всего и больше всех» [Позняков 1895, 196-197].

Эксперт детского чтения упрекал родителя и брал на себя миссию по отбору произведений в поэтический список, в котором не должно было быть «Лошадиных объяснений». Но что стоило предлагать для детского чтения? Какие поэты подходили? Какими критериями руководствовались рецензенты? Стихотворения в духе «Лошадиных объяснений» исключались из списка чтения всех читателей или именно читательниц? Отвечая на эти вопросы и выясняя принципы работы гендерного фильтра в формировании книжной поэтической полки в 1860–80-е гг. XIX в., откроем критико-библиографические разделы министерских педагогических журналов, которые традиционно были адресованы гендерно противопоставленным категориям: «Педагогический сборник» — воспитанникам военно-учебных заведений, а «Женское образование» — воспитанницам учреждений Императрицы Марии. Сравнение списков позволит посмотреть, какие поэты и поэтические

произведения проходили разные гендерные фильтры и насколько отличались книжные полки мальчиков и девочек.

Ведомственные журналы выполняли регламентирующую, фиксирующую, рекомендательную, оценивающую функцию экспертного сообщества. В «Журнале Министерства народного просвещения», «Педагогическом сборнике», «Женском образовании» публиковались списки допущенных в библиотеки произведений, каталоги, рецензии и обзоры. При отборе литературы для детей задачей было отфильтровать книги для соответствующей читательской аудитории, объединённой возрастом, типом учебного заведения (народная школа, гимназия, женская гимназия, военное учебное заведение), социальным положением, полом.

Педагогический и литературно-художественный журнал «Образование» предназначался родителям и наставникам, издавался Ведомством учреждений Императрицы Марии, с 1872 г. по 1875 г. журнал назывался «Педагогический листок Санкт-Петербургских женских гимназий» (издатель-редактор Осинин, И. Ф. Рашевский), затем с 1876 г. по 1892 г. заголовок журнала изменился на «Женское образование» (редактор-издатель В. Д. Сиповский), а с 1892 г. по 1909 г. — «Образование» (редакторы-издатели: В. Д. Сиповский, В. В. Сиповский, А. Я. Острогорский. Основные сотрудники — П. Ф. Каптерев, В. П. Острогорский, А. Страннолюбский, И. Паульсон, Н. И. Позняков, Н. А. Рубакин, А. Воскресенский, Д. Семенов. Редакция заявляла о необходимости журнала в связи с развитием женского образования и школ вообще. В «Женском образовании» публиковался ряд критиков: И. Феоктистов, Ю. Сыропятова, Н. Леонтьева, Ф. Булгаков, Н. И., В. Острогорский, Н. Рубакин, Ф. Витберг, М. К., А. Незеленов, Э. Железна. Постоянным автором стала Елизавета Свешникова (Е. С.), которая писала для «Женского образования» многочисленные рецензии на детские книги, ее рецензии выходили в каждом номере журнала. Более других публиковались Н. Позняков (рецензент и автор проблемных статей по детской литературе), В. Острогорский и И. Феоктистов. В журнале в равной степени представлены короткие рецензии и проблемные статьи. Тематическое разнообразие статей также сбалансировано: детское чтение как процесс, иллюстрация, разбор произведений отдельных авторов, воспитательные аспекты, проблемы библиографии, жанр сказки.

Журнал «Педагогический сборник» (1864–1918, редакторы Н. Х. Вессель, А. Н. Острогорский, И. С. Симонов) издавался Главным управлением военно-учебных заведений. В работе журнала

рассматривалась теория и практика педагогики, вопросы детской психологии, физиологии, гигиены, методологии, общего и военного образования. В нем принимали участие авторитетные русские педагоги: Н. Ф. Бунаков, Н. Х. Вессель, В. И. Водовозов, В. П. Острогорский, К. Д. Ушинский и др. В журнале публиковались А. Н. Альмединген, О. И. Рогова, Н. Завьялов, Фрошамер, В. Ш., М. В. Соболев, А. Острогорский, Н. Запольский. Среди наиболее часто публикуемых в журнале авторов были М. В. Соболев — автор обзоров детских книг, в которых он разбирал издаваемые каждый год книги; О. И. Рогова — автор лекций по детской литературе, имевших критико-библиографическую направленность, в своих публикациях она представляла теоретические положения о детской литературе, обзоры русской детской литературы, реестры авторов и разборы их произведений; Н. Запольский писал статьи о внеклассном чтении произведений иностранной словесности. Жанровое разнообразие материалов журнала проявилось в следующих формах: лекции, обзоры, рецензии, проблемные статьи.

Если обратиться к частотным спискам авторов, упоминаемых и разбираемых экспертами на страницах «Педагогического сборника» и «Женского образования» с 1860 по 1880-е гг., то среди поэтов встречаются и авторы изящной словесности, и авторы, адресующие свои произведения читателю-ребёнку, «детские поэты». Кто эти поэты и как они представлены на гендерно противопоставленных книжных полках, реконструируемых нами с помощью рецензий и списков в педагогических журналах Военного министерства и Ведомства учреждений Императрицы Марии?

#### *«Поэтическая полка» воспитанников военно-учебных заведений*

Рецензенты «Педагогического сборника» (Военное министерство) рассматривали исторические, этнографические, военные рассказы, рассказы об охоте и животных. Произведения отбирались с учётом социальных особенностей читательской аудитории: мальчики из высшего сословия, будущие офицеры. Поэзия — неактуальный материал для воспитанника военно-учебного заведения:

Романы в хорошей, целесообразной педагогической переработке, хорошо составленные биографии замечательных лиц в истории отечественной и всеобщей, путешествия, географические, этнографические и естественно-исторические очерки — вот материал, пригодный для этого возраста. Материал этот может мало по малу развивать в ученике охоту к чтению серьезному, влиять на образование в нем хорошего



вкуса и в тоже время соответствовать степени умственного развития его в данную минуту [К. М. 1872, 455].

Развитие литературы второй половины XIX в. актуализировало прозаические формы, читатель-мальчик, воспитывающийся в военном учебном заведении, приближался в понимании педагогов к читателю-взрослому, а оцениваемая для него книга соотносилась с чтением «серьёзным», в том числе с прозой, которую читали в окружающем ученика обществе взрослых. Поэзия в это чтение включалась, но только формально. Если судить по отчёту библиотекаря военного училища [Капитан Кржечковский 1866, 826–830], то стихотворения в реальном (а не конструируемом) читательском опыте не фигурировали.

Прежде всего для критиков значимыми были античные поэты (Гомер) и признанные европейские авторы (В. Шекспир, И. Гете, Ф. Шиллер). В целом поэт ассоциировался прежде с лиро-эпической традицией:

Обращаясь к древнейшим временам, мы видим, что классическая народная литература представляет именно такой связный ряд образующих средств, которые *должны так же точно действовать на развитие мальчика, как прежде действовали на развитие народа*, т.е. должны настолько же сделать мальчика тем, чем сделался народ под их влиянием. Легко видно, что из современной действительности нельзя создать средств подобных тем, какие действовали на первых ступенях развития, которые необходимо пройти первоначально мальчику. И. Ф. Герbart считает совершенно невозможным, чтобы даже великий поэт мог написать в настоящее время хороший рассказ для детей, потому что *каждый поэт находится под влиянием своего собственного опыта, своих знаний и окружающих обстоятельств, а для мальчика идеалу мужа не может соответствовать ничто такое, что развивается под влиянием минуты* (курсив мой — О. Л.) [Чтение и литература 1866, 880–881].

Таким образом, современные произведения оказываются для чтения мальчика неподходящими, так как они написаны «под влиянием минуты», а мужской идеал, с точки зрения педагогов, — категория постоянная, закреплённая в традиции. Поэтому лиро-эпические произведения были значимы для рецензентов «Педагогического сборника», а из поэтического наследия отбиралось «образцовое»: «Наконец, важнейшее средство к эстетическому воспитанию детей, это ознакомление их с образцами поэзии, в особенности с так называемыми образцовыми произведениями, написанными собственно для детского возраста» [Громачевский 1868, 1097].

С 1865 по 1885-е гг. рецензенты и педагоги включали в списки для чтения отдельные издания или собрания сочинений поэтов: 1865 — А. В. Кольцова, В. А. Жуковского, Г. Р. Державина, В. А. Озерова, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. И. Козлова; 1866 — отдельно изданные сборники с произведениями М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, И. А. Крылова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова, В. А. Озерова, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, Д. В. Давыдова, Н. М. Языкова, И. И. Козлова, И. С. Никитина, В. К. Тредьяковского, А. П. Сумарокова, Н. А. Некрасова («Стихотворения»), А. Н. Майкова («Стихотворения»); 1866 — отсутствуют<sup>2</sup>; 1867 — отсутствуют; 1868 — отсутствуют; 1869 — отдельно изданные стихотворения Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, В. А. Жуковского, И. И. Козлова, А. В. Кольцова, М. Ю. Лермонтова, М. В. Ломоносова, А. Н. Майкова, И. С. Никитина, Н. А. Некрасова, В. А. Озерова, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева; 1870 — отсутствуют; 1871 — рекомендуется книга Д. Васильева «Михаил Васильевич Ломоносов»; 1872 — отсутствуют; 1873 — «Очерк жизни и сочинений Жуковского» П. Е. Басистова, произведения А. В. Кольцова в «Сборнике стихотворений русских поэтов для юношества» и в биографическом очерке, «Детские рассказы и стихотворения» В. И. Водовозова, сочинения К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, Д. В. Давыдова, Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, И. И. Козлова, А. В. Кольцова, М. Ю. Лермонтова, М. В. Ломоносова, В. А. Озерова, А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, И. С. Никитина, Н. А. Некрасова, Ф. И. Тютчева; 1874–1880 — отсутствуют упоминания. В 1873 г. единично упоминаются не только «образцовые» поэты, изданные для взрослой аудитории, но и сборники, составленные специально для детей («Сборник стихотворений русских поэтов для юношества») или стихотворения детских писателей («Детские рассказы и стихотворения» В. И. Водовозова). Отметим, что в 60–70-е гг. XIX в. рассматривали и включали в рекомендации главным образом отдельные издания поэтов, которые читатель-ребёнок мог найти и на взрослой книжной полке в семейной библиотеке. Объясняется приверженность экспертов к отдельно изданным сочинениям авторов изящной словесности как установкой выбрать не сиюминутное, а проверенное временем и традицией издание, так и критикой практики издания отрывков и сокращений:

Только знакомя с изящными произведениями литературы, по нашему мнению, не следовало бы давать детям из нее ничего отрывочного,

никаких выдержек, никаких описаний и сцен хоть и художественных, однако не представляющих полного поэтического образа, каковы, обыкновенно, статейки, помещаемые в хрестоматиях, которые хороши в применении к курсу литературы, но дети почти всегда скучают над ними. Это объясняется тем, что красоты отрывка доступны только для сознательного чувства изящного и слишком отвлеченны для детской непосредственности. Дитя прежде всего нужно занять, привлечь к книге занимательностью ее содержания и предоставить ему самому отыскать красоты, заключающиеся в ней [Громачевский 1868, 1097–1098].

Однако уже в 1880-е гг. работал другой подход. Публикуемые списки рекомендуемых произведений по-прежнему сохраняли набор «образцовых» поэтов, но отделы с рецензиями наполнялись также детскими сборниками, стихотворениями детских писателей и писателей-современников: в 1881 — 1885-е гг. эксперты рассматривали сборники «Детский мирок» Н. А. Соловьева-Несмелова, «Родные отголоски», «Детская вечеринка», «Елка», «Пчелка» Н. Блинова, «Ясная зоренька», «Подарок», «Стихи», «Русские поэты», «Немецкие поэты», «Сборник английских поэтов», «Детям от 7 до 9 лет», «Мыльные пузыри», «Подарок на елку» и «Зимние досуги» А. В. Круглова, «Подснежник» А. Н. Плещеева, «Заря», «Русским детям» Н. А. Некрасова, «Золотые досуги» и «Детский праздник» М. Евстигнеева, «Времена года: зима, весна, лето и осень» С. Миропольского, «Подарок детям», «Старик-годовик», «Вокруг бабушки» Г. Е. Вейнберга, «Детвора» Косякова, «Балагур» И. С. Панова. С другой стороны, сохранялся список «образцовых авторов», изданных отдельно в собраниях сочинений: А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов, Г. Р. Державин, А. В. Кольцов, Е. А. Баратынский, К. Н. Батюшков, М. В. Ломоносов, А. Н. Майков, И. С. Никитин, В. А. Озеров, А. С. Хомяков, А. К. Толстой, И. И. Козлов. К сборникам детских авторов рецензенты относились осторожно, а некоторые не рекомендовали для детского чтения. Например, сборник «XXV детских стихотворений» [XXV детских стихотворений 1879] заслуживал критики рецензента, так как автор (Н. С.) переделывал лучшие произведения «настоящих» поэтов, пересказывал своими словами. То есть переделка, как и сокращение, относились к отрицательным характеристикам книги. Некачественное или недобросовестное использование «образцовых» поэтов отмечалось и в первом выпуске «Маленькой хрестоматии» [Маленькая хрестоматия 1881] со стихотворениями А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Я. К. Грота, И. С. Аксакова, А. Н. Майкова, А. В. Кольцова: «Миниатюрная кни-

жечка, составленная без строго определенного плана и без руководящей идеи; все, что понравилось составителю, или что подсказала память — напечатано; наклеен на обложке портрет Пушкина, и книжечка пошла в продажу. В начале дано маленькое предисловие, где сказано несколько слов о Пушкине, и беспорядочно перечислены его произведения, причем „Пиковая дама“ попала в число стихотворений» [Соболев 1882, 592–623]. Но и поэтические сборники детских писателей вызывали у педагогов вопросы, а порой и недоумение, назывались «стихотворными шалостями», «ужаснейшими стихами». Так, эксперт иронически комментировал содержание сборника «Вокруг бабушки» Г. Е. Вейнберга: «Г. Е. Вейнберг тоже делает замечания по адресу современного человечества, заканчивая напр., стихотворение „Дурацкий танец“ так: „Не удивляйся, мой маленький друг, — Если дурак заиграет на дудке, — Дурни наверно запляшут вокруг“» [Соболев 1885, 223–236]. Книжные эксперты «Педагогического сборника» отдавали предпочтение проверенным временем «образцовым» поэтам, изданным без сокращений или переделок, в формате «Собрание сочинений».

*«Поэтическая полка» воспитанниц учреждений Императрицы Марии*

В рецензиях и обзорах «Женского образования» внимание к поэзии также стало проявляться к 1880-м гг. В номерах журнала с 1874-й по 1878-й гг. встретились одна рецензия на сборник песен «Гусельки» (1876), в 1879-м г. рассматривались уже сборники стихотворений, но отдельных изданий поэтов в рекомендациях не было: «Заря», «Ясная Зоренька» (1879), «Сборник стихотворений» (Н. А. Некрасов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. Н. Майков, Н. П. Огарев, И. С. Никитин, А. А. Фет, 1879), «Стихи. Сборник стихотворений русских поэтов для детей» (И. С. Никитин, Я. П. Полонский, А. Е. Измайлов, И. И. Хемницер, А. Н. Майков, А. С. Хомяков, А. Н. Плещеев, М. Ю. Лермонтов, И. И. Козлов, А. Н. Толстой, А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг и др.), «XXV детских стихотворений» (Н. С.), «Подарок. Стихотворения для детей и беседы с ними» (автор — народный учитель Павел Вересов, с предисловием академика Я. Грота), «Русские поэты» (П. А. Вяземский, Н. М. Языков, А. С. Пушкин, И. С. Аксаков, Ф. И. Тютчев, А. Н. Майков, А. С. Хомяков, М. Ю. Лермонтов, И. С. Никитин, И. И. Козлов), «Славянские поэты», «Немецкие поэты», «Ан-

глейские поэты». Отметим, что, как и в случае с «Педагогическим сборником», до 80-х гг. XIX в. экспертное сообщество педагогов и критиков видело на детской книжной полке «образцовых» поэтов, но рассматривались они в составе сборников.

В 1880–1885-е гг. критики брались оценивать и сборники детских поэтов наряду со сборниками, составленными из стихотворений авторов изящной словесности: «Зимние досуги» (А. В. Круглов), «Подарок на елку» (А. В. Круглов), «Пчелка», «Детям от 7 до 9 лет», «Мои дети», «Мороз-красный нос», «Русским детям» (Н. А. Некрасов), «Маленькая хрестоматия» (А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Я. К. Грот, И. С. Аксаков, А. Н. Майков, А. В. Кольцов), «Пчелка» (А. В. Кольцов, И. С. Никитин), «Мои любимцам», «Народные песни», «Книжка для малышей» (составитель А. К. Владимирова), «Фонарик» (составитель А. Я. Гудвилович), «Отголосочки», «Старик-годовик», «Стихотворения» Н. А. Некрасова; «Матушка-Москва» (составитель И. П. Деркачев), сборник шуточных стихотворений «Балагур» И. С. Панова, «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева, «Былины и стихотворения» (А. Н. Толстой), «Росинки с цветов всемирной поэзии», «Из жизни и истории» (А. В. Арсеньев), «Сельская хрестоматия» (Вып. 1. — А. С. Пушкин. Вып. 2. — Н. А. Некрасов. Вып. 3 — В. А. Жуковский. Вып. 4 — Я. П. Полонский. Вып. 5 — Л. А. Мей и граф А. К. Толстой), «Елка» (мелкие стихотворения и побасенки, составитель И. Деркачев), «Собака» (рассказы, анекдоты, басни и стихотворения о собаках), сборник стихотворений и рассказов «Колокольчики» (составитель М. Белобородов), «Детская утеха» (составитель М. Белобородов), «Ландыши и мороз» (составитель М. Белобородов), иллюстрированный сборник стихотворений «Родные картины», «Новые новинки — песни да картинки» (Д. Минаев), «Теплое гнездышко» (Д. Минаев), «Народная хрестоматия. Алексей Васильевич Кольцов и его стихотворения», «Детский праздник» (Н. И. Поздняков), «Кошка» (рассказы, анекдоты, басни и стихотворения о кошках, составитель И. Деркачев), «Вечерние досуги» (А. В. Круглов), «Былинки», «Елка» (составитель М. Белобородов), «Звездочка», «Ледяная сосулька», «Родина» (все — выпуски серии «Детской библиотеки» М. Белобородова), «Сборник стихов» (М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, Н. М. Карамзин, А. Н. Майков, И. П. Ключников, К. Ф. Рылеев, Ю. В. Жадовская, В. А. Жуковский, Л. А. Мей, Н. А. Некрасов, И. С. Никитин, гр. А. К. Толстой, А. В. Кольцов, А. Н. Плещеев), юмористические стихотворения «Земной рай и тайна карьеры» Омулевского (И. В. Федорова).

Большинство сборников состояли из произведений разножанровых (сказок, рассказов и стихотворений), носили компилятивный характер, что порицалось рецензентами. Редко встречались и отдельно изданные стихотворения («Птичка», «Трезор»). Особого внимания критиков заслуживали Н. А. Некрасов, И. С. Никитин и А. В. Кольцов, а сборники стихотворений «Русским детям» рассматривались отдельно. Поэтический триумвират отражал представления педагогов о «родном» поэте, с помощью стихотворений которого читатель мог обозреть картины родной природы [Острогорский 1885]. Другие авторы изящной словесности в самостоятельных изданиях не были представлены. Если на книжную полку мальчиков помещались авторитетные поэты прошлого, то на книжную полку девочек — «росинки с цветов всемирной поэзии». Поэтическая монументальность противопоставлена менее широкому выбору стихотворений известных поэтов, авторам-современникам и детским поэтам.

В рецензиях при этом отмечалось низкое качество стихотворений, адресованных детям: «Мерным шагом тихо, тихо, // В школу деточки идут // Что ж вы, дети, так лениво? // Так лентяи лишь ползут» [Фонарик 1887, 49]. О. Рогова в лекциях, посвящённых детской литературе, отрицательно отзывалась о стихотворениях одного из признанных детских авторов Н. Познякова [Рогова, 1889]. Прозаические произведения автора оценивались высоко. Причиной негативных откликов был в том числе и способ написания стихотворений, и сложившаяся издательская традиция, практикуемая, например, издательством Вольфа, заказывать иллюстрации иностранных художников и сочинять к ним русские стихи.

К сборникам, составленным из стихотворений «образцовых» поэтов, тоже предъявлялись претензии. Например, отсутствие авторской атрибуции стихотворений. Составители некоторых сборников неделикатно относились к авторам, у которых брались произведения для сборников: под стихотворениями не подписывались имена авторов, вследствие чего читатель мог приписать перу составителя произведения Пушкина, Крылова, Майкова, Никитина, Кольцова и других поэтов, у которых заимствовался текст. Другие составители, напротив, указывали авторский состав, придавая книге значимость («лучшие стихотворения лучших поэтов»), использовали сезонный подход при составлении и давали претенциозные названия («Родные картины»). Наивный читатель, по мнению критиков, не в состоянии был определить источники стихотворений и мог приписать стихотворение Пушкина или другого поэта соста-

вителю сборника. Ещё один недостаток изданий сборников поэзии для детей — отсутствие осмысленного подхода к отбору и порядку расположения произведений в книге и бессистемность. Рецензенты призывали составителей к тематической оправданности, смысловой целесообразности при соотношении заголовка и содержания и обстоятельности при представлении темы родины, например.

В содержательном отношении стихотворения для чтения девочек представляли собой традиционный взгляд на роль женщины в обществе:

Материнство — ролевая модель, Любовь — смысл жизни  
счастье

|                                    |                                  |
|------------------------------------|----------------------------------|
| Мои дети                           | «Ах, если б цветочком            |
| У меня есть две куклы — подарок    | Я в поле росла,                  |
| папаши,                            | то все за мой запах              |
| С ними люблю я играть и болтать,   | Любили б меня.                   |
| И когда поразмыслю, счастливей     | Ах, если бы птичкой              |
| мамаши                             | Я в небе летала,                 |
| Навряд ли кто может сыскать.       | Я бы песней веселою              |
| Ведь дети бывают капризны,         | Всех забавляла.                  |
| упрямы,                            | Ах, если б на небе               |
| Моих же ни в чем не могу упрекать! | Звездой я была,                  |
| Ведут себя смирно и держатся       | Я б странника ночью              |
| прямо.                             | Домой привела».                  |
| Я право счастливая мать.           | «Зачем же?» — ей нежно заметила  |
| Другие, лишь только их мать        | мать,                            |
| за иголку,                         | «Ты звездочкой на небе хочешь    |
| Начнут и шутить, и шалить,         | сиять                            |
| и кричать,                         | Иль цветиком в поле расти?       |
| Мои же сидят близ меня             | Чтоб в жизни другими любимую     |
| втихомолку.                        | быть                             |
| Я право счастливая мать.           | Не нужно ни птичкой, ни звездоч- |
|                                    | кой быть,                        |
|                                    | Ты это себе затверди:            |
|                                    | Любовь лишь любви откликнется,   |
|                                    | Как громкое эхо лесов,           |
|                                    | Любовь лишь любовью зажжется,    |
|                                    | Как искрою пламень костров»      |

[Богданова 1882, 17].

Критика негативно оценивалась слог, логику сюжета, рифму в стихотворениях, но темы и образы не вызывали споров. Гендерные

стереотипы и житейские сценарии оставались за рамками рецензий педагогов и критиков, хотя на страницах «Женского образования» обсуждались вопросы феминистического толка, но касались они главным образом идеи образования. Авторы библиографических обзоров журнала не затрагивали тему положения женщины в семье и обществе. Как отмечает М. Костюхина, женский вопрос постоянно поднимался и в художественной литературе, и в публицистике второй половины XIX в., однако в произведениях для детей утверждались нормативные гендерные модели [Костюхина 2014, 339]. В 1860–80-е гг. в вопросе утверждения традиционных женских ролей авторы рецензий и обзоров книг для детского чтения в «Женском образовании» следовали за А. О. Ишимовой, придерживающейся патриархальной традиции<sup>3</sup>.

\* \* \*

Поэзия для детского чтения экспертами ведущих ведомственных педагогических журналов рассматривалась осторожно, с оговорками и претензиями, среди которых выделялись некачественная работа составителя сборников стихотворений и отсутствие талантливых поэтов, пишущих для детей. Но для воспитанников военно-учебных заведений предлагался реестр «образцовых» поэтов, а для воспитанниц учреждений Императрицы Марии кроме того добавлялись поэтические сборники и стихотворения, написанные детскими авторами. Проблематизировалось поле детской поэзии тоже с отличиями: критики «Педагогического сборника» ставили вопрос о качестве переделок, сокращений, поэтическом наследии и его значимости для юношей, тогда как рецензенты «Женского образования» прежде всего обращали внимание на качество изданной книги (иллюстрации, соответствие названия сборника содержанию, разделы сборников). «Поэтическая книжная полка» в 1860–1880-е гг. оформлялась через призму гендерных линз. Экспертное сообщество педагогов и критиков участвовало в гендерной поляризации. «Книжная полка» воспитанника военно-учебного заведения — это фундаментальность и всеохватность книжного воспитания, а поэтическая библиотека гимназистки — демократичность и современность, представленная стихотворениями современных и детских поэтов. Исследуя репрезентацию женщин и мужчин в американской детской литературе XX в. и анализируя заглавия и образы главных персонажей, авторы статьи «Gender in Twentieth-Century Children's Books: Patterns of Disparity in Titles and Central Characters» пришли к выводу о «символическом уничтожении» женщин



в социальной структуре через детскую литературу в периоды между волнами феминистической активности [McCabe, Fairchild, Grauerholz, Pescosolido, Torpe 2011]. Педагогическая критика детской литературы во второй половине XIX в., разделяя группы читателей на мальчиков и девочек, стремилась провести «символическую коррекцию» содержания чтения, закрепляя за воспитанниками военно-учебных заведений произведения авторов изящной литературы, а в списке для чтения гимназисток ограничивая их присутствие. Если писатель принимает участие в формировании представлений о гендере и его значимости непосредственно через произведение, то критик и педагог может задавать читательский и образовательный кругозор для отдельных групп и символически уничтожать или утверждать уже самого писателя, формируя гендерные представления.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта No 19-013-00381 «Педагогические концепции гендерной социализации в русской детской литературе».
- <sup>2</sup> Здесь и далее отметка «отсутствуют» обозначает номер, вышедший без опубликованных рецензий/списков произведений, или номер, не содержащий упоминаний поэтических произведений.
- <sup>3</sup> Подробнее о позиции в женском вопросе А. О. Ишимовой: [Костюхина 2014, 339–349].

### *Литература*

#### *Источники*

- Богданова 1882* — Богданова Е. А. Будем читать: Рассказы и стихотворения для детей от 6-ти до 9-ти лет. М.: [Тип. Общества распространения полезных книг], 1882.
- Громачевский 1868* — Громачевский А. Об эстетическом воспитании // Педагогический сборник. 1868. № 10. С. 1082–1110.
- Капитан Кржечковский 1866* — Капитан Кржечковский. Из отчета о библиотеке 2-го военного Константиновского училища // Педагогический сборник. 1866. № 11. С. 826–830.
- К. М. 1872* — К. М. Детская литература и детское чтение // Педагогический сборник. 1872. № 4. С. 455.
- Маленькая хрестоматия 1881* — Маленькая хрестоматия. Вып. 1: А. С. Пушкин, [В. А. Жуковский, Я. Грот, И. Аксаков] и другие: [Стихотворения]. [М.]: Тип. И. П. Малышева, [1881].

*Острогорский 1885* — Острогорский В. П. Русские писатели как воспитательно-образовательный материал для занятий с детьми и для чтения народу. 2-е изд. СПб.: Н. И. Евстифеев, 1885.

*Позняков 1895* — Позняков Н. И. Детская книга, ее прошлое, настоящее и желательное будущее // Исторический вестник. Историко-литературный журнал. 1895. № 10. С. 183–197.

*Рогова 1889* — Рогова О. И. Лекции по детской литературе, читанные на Фребелевских педагогических курсах О. И. Роговой в 1888/9 учеб. г. СПб.: Литография Воронкова, [1889].

*Соболев 1882* — Соболев В. М. Обзор детских книг за 1881 год // Педагогический сборник. 1882. № 3. С. 592–623.

*Соболев 1885* — Соболев В. М. Обзор детских книг за 1884 год // Педагогический сборник. 1885. № 9. С. 223–236.

*Фонарик 1887* — Фонарик: Рассказы для детей / сост. А. Я. Гудвилович. 2-е изд. М.: А. А. Карцев, 1887.

*Чтение и литература 1866* — Чтение и литература для юношеского и детского возраста // Педагогический сборник. 1866. № 12. С. 880–881.

*XXV детских стихотворений 1879* — XXV детских стихотворений: Своим маленьким ученикам и ученицам посвящает Н. С. СПб.: Типо-лит. Шеметкина, 1879.

### *Исследования*

*Костюхина 2014* — Костюхина М. У истоков феминизма в детской литературе (споры и обиды) // Детские чтения. 2014. № 2 (6). С. 339–349.

*McCabe, Fairchild, Grauerholz, Pescosolido, Tope 2011* — McCabe J., Fairchild E., Grauerholz L., Pescosolido B. A., Tope D. Gender in Twentieth-Century Children's Books: Patterns of Disparity in Titles and Central Characters // Gender & Society. 2011. Vol. 25. No. 2, April. Pp. 197–226.

### *References*

*Kostyukhina 2014* — Kostyukhina, M. (2014). U istokov feminizma v detskoy literature (spory i obidy) [At the origins of feminism in children's literature (controversy and resentment)] Detskie chteniya, 2 (6), 339–349.

*McCabe, Fairchild, Grauerholz, Pescosolido, Tope 2011* — McCabe, J., Fairchild, E., Grauerholz, L., Pescosolido, B. A., Tope, D. (2011). Gender in Twentieth-Century Children's Books: Patterns of Disparity in Titles and Central Characters. Gender & Society, 25 (2), April, 197–226.

*Olga Luchkina*

Leningrad State University named after Alexander Pushkin; ORCID:  
0000-0002-8184-5309

**“GREYISH-BROWN LITTLE PONY! HOW I LOVED YOU!”: ABOUT  
THE GENDER FILTER OF THE MAKING OF A POETIC  
BOOKSHELF FOR CHILDREN IN THE 19TH CENTURY**

The article examines the experience of teachers and literary critics in the selection of poetic works and poets for the children's reading list. Reviewers of the “Pedagogical Collection” evaluated books for students of military educational institutions, and the experts of “Women's Education” focused on the reading of women's school students. The paper describes and analyzes approaches to the creation of gender opposed bookshelves, the nature of the requirements for poems for girls-high-school students and boys-students of military schools. Department journals performed regulative and evaluative function of the expert community, which was focused on the educational ideas of the departments. The content of “bookshelves” is considered and analyzed: “classic” authors (G. R. Derzhavin, K. N. Batyushkov, P. A. Vyazemsky, V. A. Zhukovsky, I. I. Kozlov, A. V. Koltsov, M. Yu. Lermontov, M. V. Lomonosov, P. S. Maikov, I. S. Nikitin, N. A. Nekrasov, V. A. Ozerov, A. S. Pushkin, F. I. Tyutchev) and collections of poems by children's poets (N. Blinov, A. Kruglov, N. Pozdnyakov, M. Evstigneev, G. Weinberg, I. Derkachev, I. Panov). On the example of the authors reviewed in the 1860s-80s, it is observed how the expert community of teachers and literary critics participated in the formalization of gender differentiation. The article provides evidence for particular diachronic qualities of such selection of poets that have influenced the work of literary critics, publishers, and compilers of poetry readers.

**Keywords:** Poetry for children, gender, children's reading of the XIX century, «Pedagogical collection», «Women's education», criticism of children's literature

## ИНТЕРВЬЮ

### НАША ДЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ — ФАНТАСТИЧЕСКОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ. БЕСЕДА МИХАИЛА ЯСНОВА И ДЖУЛИИ ДЕ ФЛОРИО

*Дж. Ф.:* Михаил Давидович, начнем с конца: какова ситуация в русской детской литературе сегодня?

*М. Я.:* Ситуация уникальная. Насколько я помню, — а я начал заниматься детской литературой и писать стихи для детей в начале семидесятых годов — при советской власти всегда все было хорошо и обсуждать особо было нечего. В конце восьмидесятых, в девяностые годы начались сложности, казалось, что детская литература прекращает свое существование: во-первых, потому что тогда мы даже не представляли себе, какая существует детская литература за границей — во Франции, в Англии, в Италии, в скандинавских странах, а тут вдруг в начале девяностых годов хлынул на рынок поток переводной детской литературы высокого качества, появились маленькие издательства, которые прежде всего обратили внимание на то, что творится в зарубежной детской литературе. Упал железный занавес, и мы увидели всю красоту и всю панораму детской иностранной литературы. В течение девяностых годов мы получили первую волну того, чего у нас раньше не было. Затем, когда детская зарубежная литература превратилась уже во вполне значительную часть нашего чтения, обозначились другие подспудные течения: нам казалось, что мы, наше поколение, — последние, что за нами никого нет, нет молодых писателей, никто больше не придет в детскую литературу. К счастью, мы ошиблись: во-первых, потому что детские писатели все равно всегда появляются, независимо ни от чего, во-вторых, оказалось, что школа, семейное воспитание,

стали подбрасывать в эту нашу общую печку свои дрова. Вскрылись серьезные проблемы и изъяны педагогики, школа перестала выполнять те функции, которые она выполняла в советское время. Многие были в растерянности, мы не понимали, как урегулировать эту новую систему. В итоге энтузиазм девяностых породил безусловный интерес к детской литературе как существенной части воспитания. И вот тут на стыке тысячелетий, в начале 2000-х годов, стали появляться одаренные детские писатели. В обществе росло понимание значимости детской литературы. Власти пошли навстречу: появились студии, семинары, фестивали, премии. . . Государство поддержало инициативы, а газеты и журналы принялись публиковать многочисленные материалы и интервью на эту тему. Заварилась каша — и постепенно из этой каши образовалась вполне съедобная еда.

В результате сегодня сложилась действительно уникальная ситуация, — кажется, в новейшей нашей истории никогда не было такого количества молодых и талантливых людей, пишущих для детей. К тому же, помимо литературы для малышей, которой всегда уделялось особое внимание, стала развиваться подростковая литература, появились значительные литературные премии, например «Книгуру», в которой оценку произведениям дают сами подростки, и они же присуждают премии и выделяют победителей.

*Дж. Ф.:* Понятно, что до распада Советского Союза был железный занавес, но мы прекрасно знаем, что был и самиздат — подпольное движение неофициальной литературы. Было ли что-то подобное в детской литературе?

*М. Я.:* Нет, детского самиздата практически не было. Были стихи для детей, которые можно охарактеризовать как тексты, написанные на эзоповом языке: дети воспринимали их как свои, а взрослые прочитывали в них своё. Я долгое время занимался стихами Олега Григорьева, составлял его сборники. Тексты Олега Григорьева были своего рода показателем возможности детского самиздата, они бытовали как фольклор, в устном виде, их читали вслух, что может свидетельствовать о том, что детская литература в отдельных своих формах существовала как часть подпольной взрослой литературы. Был Григорьев, был Генрих Сапгир, была знаменитая «Лианозовская школа», сообщество неформальных писателей и художников, был замечательный Всеволод Некрасов, поэт, занимавшийся и детской литературой. Он составил в свое время знаменитую книжку «Между летом и зимой», сборник детских стихов и рассказов, который, как ни странно, был опублико-

ван, хотя по большей части состоял из «модернистских» текстов. Мы с Некрасовым подружились: я тогда был молодым детским писателем, приезжал в Москву, Некрасов сажал меня в глубокое кресло возле стола — я буквально провалился в него, — а хозяин дома откуда-то сверху говорил: читай!

*Дж. Ф.:* А как вы познакомились?

*М. Я.:* По-моему, благодаря работе как раз над этим сборником. В Москве в издательстве «Детская литература» работала редактором замечательная Марина Титова, она сводила людей одного круга, одних помыслов. Вслед за сборником «Между летом и зимой» появился еще один подобный сборник — «Сказки без подсказки». Потом, уже в девяностые, вышел сборник «Все наоборот», в котором принимали участие тогдашние более или менее молодые детские писатели. Сапгир, Некрасов, Григорьев — это были люди «второй культуры», неофициальной и неофициозной, и они занимались не только взрослой литературой, но и детской тоже. Думаю, продержись советский режим еще некоторое время, и в детской литературе обязательно появилось бы свое подполье, свой самиздат.

*Дж. Ф.:* Потом все рухнуло, СССР перестал существовать, и Вы и ваши коллеги стали ездить за границу. С какими странами были самые крепкие связи у Вас лично и в русской детской литературе в целом?

*М. Я.:* Мы не стали сразу ездить по всему миру, это громко сказано. Но двери, несомненно, открылись. А с кем у кого складывались связи зависело от того, где чьи тексты переводились. Пока что этот процесс идет медленно и кажется нам не очень оптимистичным. Русская детская литература, начиная с конца XVIII века, жадно впитывала все педагогические новости и открытия, идущие из Европы, все новинки европейской детской литературы: французскую литературу прежде всего, в конце XIX века — немецкую, в XX веке английскую, фольклор и поэзию нонсенса, благодаря Маршаку и Чуковскому и многим другим переводчикам. Они пристально вглядывались, переводили, старались понять, как устроена детская жизнь там, чтобы сравнить ее с нашей детской жизнью. А вот обратного процесса не происходило — или почти не происходило — по разным причинам: во-первых, потому что европейские литературы, при всей открытости и вниманию к переводу, самоцентричны, далеко не всех хотят в себя впускать. А у нас, наоборот, двери распахнуты. Во Франции наша детская литература никому не нужна, это видно даже навскидку — практически никого не переводят. Про стихи уж говорить и не стану, во Франции стихи не переводятся

и свои не печатаются. Немного лучше дело обстоит со скандинавской литературой, которая оказалась нам достаточно близка, может быть, благодаря нашим северным широтам, хотя ментальность у наших народов совершенно разная, но все-таки в России, в том числе и в советское время, очень много переводили и переводят наших соседей, и они нас переводят. Может быть, это еще связано с тем, что практически каждая скандинавская страна имеет программу по продвижению своей литературы за рубежом, там платят гранты, поддерживают переводчиков, оплачивают авторские права. Во Франции, насколько я знаю, детская литература существует только благодаря поддержке государственных и частных фондов. Если бы этой поддержки не было, издательства бы не могли выпускать детскую литературу — слишком дорого. Думаю, что в Италии та же самая история. Поэтому мне кажется, что наша сегодняшняя общая задача, европейская, как раз заключается в том, чтобы здесь в Италии, во Франции, в Испании — где угодно — начали существовать такие фонды, которые поддерживали бы переводчиков, желающих переводить нашу детскую литературу. Если бы такое случилось, это было бы значительное культурное событие. Наша детская литература мне кажется чрезвычайно глубокой и серьезной, а ребенок, где бы он не жил, должен знать, что делают дети вокруг, и не только вокруг дома, во дворе, а что делают в соседней стране и далее. Границы надо расширить, чтобы понять, как все это происходит. Наша задача — создавать европейский дом детской литературы.

*Дж. Ф.: Насколько я знаю, Вы с вашими коллегами уже курируете курсы для молодых переводчиков и писателей.*

*М. Я.:* В Петербурге при издательстве «Детгиз» существует студия молодых детских писателей. Студию мы ведем вместе с моим другом, замечательным детским писателем Сергеем Махотиным; нам очень помогает издательство и Федеральное агентство по печати, и вот уже восьмой раз мы собираем Фестиваль молодых писателей вокруг Детгиза. Мы открываем конкурс для возможных участников, в течение двух-трех месяцев к нам приходят рукописи со всей страны. Мы их отбираем — прозу, поэзию — устраиваем живой отбор и приглашаем человек пятнадцать-двадцать на несколько дней в Петербург или в то место, где мы проводим фестиваль. Мы уже проводили его в Пушкинских горах, на Украине в Одессе, в этом году мы хотим поехать в Екатеринбург, на Урал. Страна у нас большая, и, соответственно, билеты на самолет или поезд недешевы. На Урал из Сибири, например, гораздо дешевле приехать, особенно для тех молодых писателей, которые уже жи-

вут на этих территориях. А для молодых переводчиков существуют студии. У нас при Французском институте в Санкт-Петербурге уже два десятка лет работает студия перевода, которую я веду. В Москве подобная студия работает при Британском совете по культуре, и т. д.

*Дж. Ф.: Значит можно научить переводить?*

**М. Я.:** Научить переводить прозу можно, если есть дар и любовь к этому искусству. Научить переводить стихи практически нельзя, если переводчик сам не пишет стихи. Можно дать знание человеку, который хочет этим заниматься, что существуют и рифма, и ритм, какие-то профессиональные приемы, какое-то общение с текстом. Но невозможно научиться писать стихи, особенно детские, потому что в детской поэзии невозможно изобретать велосипед. Во взрослой можно снова повторить что-то бывшее, в детской не получится, тем более, что все детское на слуху, все напечатано. Один из самых моих главных упреков к молодым писателям заключается в том, что многие не знают, что было написано до них. Это проблема!

*Дж. Ф.: Лев Николаевич Толстой написал, что для того чтобы писать для детей? надо учиться у самих детей и у народа. Вы согласны с мыслью Толстого?*

**М. Я.:** Я не очень понимаю, что значит учиться у народа. У детей — я понимаю, а у народа нет. У какого народа? Покажите мне тот народ, у которого можно учиться. Народ состоит из личностей, у кого-то из этих личностей можно учиться, у кого-то точно нет.

*Дж. Ф.: А фольклор?*

**М. Я.:** Фольклор — немножко другая история. Когда я был моложе, то километрами читал фольклорные тексты, потом придумал и написал книжку скороговорок, книжку считалок, книжку загадок, это фольклорные жанры, их мне хотелось перевести на авторские рельсы и посмотреть, как можно с ними поработать. Помнится, случилась смешная история: я однажды где-то в Пскове купил книгу псковского фольклора, — представьте себе мое изумление, когда, открыв книгу, я обнаружил, что добрую часть сборника занимают мои стихи и стихи Олега Григорьева! Дети в каких-то деревнях Псковской области читали эти стихи как фольклорные. Надо заметить, что дети никогда не запоминают автора, но фольклорные стихи по-другому устроены, чем авторские. Так что история — загадочная.

*Дж. Ф.: С другой стороны это слава, Ваши стихи вошли в фольклор. . .*

**М. Я.:** В том-то и дело! Хорошо помню, как в девяностые годы строчки детских стихов «вписывались» в фольклорный обиход, ко-



гда на страницах газет или в устной речи они использовались как цитаты, как эпиграфы к тем или иным событиям общественной жизни. Мой учитель, детский поэт Валентин Берестов, писал о том, как подростковое сознание пестует подобные цитаты, а у нас все общество было подростковым, надеющимся на родительскую помощь. И в этом смысле советская детская литература — абсолютно уникальное явление в европейской культуре: такого не было нигде.

*Дж. Ф.: Ваше творчество очень разнообразно. Вы и писатель, и переводчик, и консультант, организатор фестивалей, критик. . . Чему Вы уделяете больше внимания, как Вам удастся все это совмещать?*

*М. Я.:* На самом деле я всю жизнь занимаюсь одним делом — пишу. Вот сегодня погулял, проветрил голову, и пришла какая-то строчка. Пошел писать взрослое. Но не пишется взрослое стихотворение. А может, тогда я его превращу в веселую детскую строчку? Нет, не пишется детское стихотворение. Тогда допишу какую-то статью, или рецензию на книгу. . . То есть, это процесс постоянный, если не одно, то другое, если не другое, то третье. . . Даже если не пишу, что-то обдумываю. Еще одна важная деталь: мы волей-неволей оказались на стыке двух цивилизаций — книжной и электронной. Чем это столкновение кончится, совершенно непонятно. Может, книжная цивилизация совсем погибнет и останется только электронная, может, они уживутся. Пока мы можем только формулировать вопросы. Вот и хорошая детская литература сейчас занимается не решением детских проблем, как это было в советское время — помните «Честное слово» Пантелеева, — а постановкой вопроса.

*Дж. Ф.: Есть у Вас такое ощущение, что в литературе и не только в литературе, но в кино тоже, больше нет четкой границы между Добром и Злом? Раньше такое положение было общеизвестно — Добро должен победить Зло. А сейчас, мне кажется, все стало более расплывчатым. Нет ни окончательно положительного героя, ни окончательно отрицательного. . .*

*М. Я.:* Да, это так, и, может быть, это более усилено в русской литературе, потому что у нас литература всегда была учительной, она всегда чему-то учила, а вдруг оказалось, что это учительство далеко не всегда востребовано. Как только начинаешь чему-то учить, тебе читатель говорит: «Мне это не надо». У меня есть такое ощущение, что современная, сегодняшняя детская литература началась с одного маленького рассказа Виктора Голявкина, замечательного детского и взрослого прозаика. У него есть крохотный рассказ под названием «Все куда-нибудь идет». Вот он:

После лета все во дворе собрались.

Петя сказал:

—Я иду в первый класс.

Вова сказал:

—Я во второй класс иду.

Маша сказала:

—Я в третий класс иду.

—А я — спросил маленький Боба. — Выходит, я никуда не иду — И заплакал.

Но тут Бобу позвала мама. И он перестал плакать.

—Я к маме иду! — сказал Боба.

И он пошел к маме.

Это «Я к маме иду!» — очень сильный художественный ход. Вот она, главная тема, — семья! Вот куда могут прийти поиски положительного героя! Дискуссиями на тему поисков такого героя наша нерасторопная критика занимается уже который год. А кто сказал, что он должен быть? И все равно, даже если найдется такой герой дня, всегда найдутся читатели, для которого он не будет положительным. И это вообще не цель литературы — показать, кто хорош и кто плох. Самая главная цель литературы — по крайней мере, написанной для малышей, с моей точки зрения, очень простая: литература должна учить гармонии, вкусу, такту, языку. И благодаря этому детская литература, особенно детская поэзия, учит состраданию, сочувствию, эстетическому восприятию мира.

*Дж. Ф.: В детской поэзии важную роль играет не только язык, но и картинка. Вы часто работаете с Вашими иллюстраторами?*

**М. Я.:** Далеко не всегда. С иллюстрациями сейчас, на мой взгляд, все не просто. Наши художники разучились рисовать детей, вместо них рисуют каких-то страшилищ, с торчащими зубами, с высунутым языком. Конечно, есть еще художники, с которыми я бы хотел поработать, но они либо очень дорогие, либо просто заняты, и поэтому приходится соглашаться на тех художников, которых тебе предлагает издательство. Иногда наши вкусы совпадают, но редко.

*Дж. Ф.: Михаил Давидович, вернемся к началу, то есть к концу. Вы сказали, что современная русская детская литература переживает очень благополучный момент. А чего Вам не хватает?*

**М. Я.:** Вас. Почему я взялся за «Путешествие в Чудетство»? Я люблю писать про детские стихи. Но такие книги должны прежде всего писать серьезные детские критики, но где они? Покажите мне исследователя детской поэзии. Я начал этим заниматься, потому что никто этим не занимается. Нужен какой-то человек или группа

людей, которые бы говорили: мы вам даем всю панораму детской литературы, смотрите, что здесь, а что — здесь, читайте вот это, а это — в руки не берите. В интернете есть сайты, их довольно много, где рассказывают о новых книгах, интервью берут у писателей и т. д. Материал очень симпатичный, но как определить, читают ли его, и — кто читает?

Нам очень нужны такие люди, которые могут рассказывать всему миру, какие мы хорошие — умные, талантливые, веселые, — и востребованные!

*Алессандрия, 6 мая 2017*

ЭССЕ

*Всеволод Багно*

## КОРОЛЬ-СОЛНЦЕ

Михаила Яснова представлять не нужно. А вот любить его и думать о нем — обязательно. Попробуем.

Он всегда и везде был светел и лучезарен. Но особенно — когда вокруг были дети. Кто не видел, каким он был с детьми, не знает, что такое «Король-Солнце». Однако одной лучезарности — мало.

Для всех, кто любит Мишу и кто о нем думает, дар, которым он был наделен, не может не напоминать тот великий дар, который был описан Достоевским в его речи о Пушкине. Пожалуй, наиболее зримое воплощение он нашел в автопортретах Пушкина. На одних из них поэт предстает в облике старика, в других — в облике женщины. Мы видим Пушкина в образе деятелей Великой Французской революции, дворцового лакея, монаха, «арапа», безумца, горца, украинца, с полным лицом и с волосами «под горшок». Есть автопортрет, стилизующий сходство с Вольтером, и, наконец, есть Пушкин в образе жеребенка.

Однако ошибочно было бы полагать, что речь идет только о перевоплощениях и протейзме. И в случае с Пушкиным, и в случае с другими, родственными ему в этом отношении художественными натурами, речь идет о редкой способности одновременно видеть себя в чужом и чужое в себе. И в быту, и в творческих поисках художникам этого типа одинаково интересно создавать свою версию того, что является всеобщим достоянием, или вбирать в свое творчество то, что является вершинными творениями человечества, наделив его особенностями своего мировидения.

Говоря о Михаиле Яснове, следует добавить, что этот дар двоякого свойства проявляется также во «всезрастной отзывчивости»,

---

*Всеволод Евгеньевич Багно*

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург  
vsbagno@gmail.com

в способности видеть чужое (детское) слово в себе и свое (взрослое) в ребенке.

Миша признавался (и, видимо, не раз) в том, что он включает некоторые полубившиеся ему «детские речения» в свои тексты. Что уж говорить о «взрослом» чувстве и понимании мира, которым пронизаны стихи детского поэта Яснова.

Яснову доступны и радости и «печалести», и взрослые и детские, и русские и заморские. Приведу несколько взятых наугад строк из нескольких взрослых и детских, оригинальных и переводных стихотворений Михаила Яснова:

Как-то я гулял в лугах.  
Вижу —  
Свинка в облаках!

В синеве, за дальней далью  
Тает розовой клубничкой. . .  
Понял я  
С большой печалью,  
Что болеет  
Свинка  
Птичкой.

\*\*\*

Вот как я семью нарисовал:  
Мама — круг,  
А бабушка — овал,  
Папа — треугольник,  
Младший братик —  
Этот замечательный квадратик.  
Как же я себя изображу?  
По бумаге пёрышком вожу,  
То туда вожу им,  
То обратно я —  
Получилось что-то непонятное:  
Уголки,  
Неровные края. . .  
Мама, неужели это я?

\*\*\*

Мой стих железа крепче — ни аллюром  
Стремительным летящие года,

Ни ярость вод, подвластных Диоскурам,  
Его не уничтожат никогда.  
Окончен срок великого труда,  
И в смертный час, мои сомкнувший веки,  
Не весь Ронсар исчезнет без труда,  
Всем лучшим он останется навеки.

\*\*\*

Я грезой обожжен и вымыслом пропах,  
Горячим, как помет из голубятни сонной;  
Лишь сердце иногда, отряхивая прах  
Былого, зашумит кроваво-желтой кроной.

\*\*\*

Эти пальцы, бегущие по моему лицу,  
как по книге для слабовидящих: я порос  
азбукой Брайля. В пустом лесу  
по пенькам узнается будущее. Мороз  
продирает по коже, и впрямь спирает в зобу  
от известных эмоций: нужное — назови.  
Эти пальцы читают будущую судьбу,  
ищут образ, тебе уготованный для любви.  
Я не гоюсь в модели: я слишком сам.  
И по тому, что нащупаешь там, внутри,  
вылепить что-нибудь равное небесам  
вряд ли можно вслепую. Но ты смотри.

Трудно себе представить, что это написано, сотворено, выстра-  
дано одним и тем же человеком.

В 2010 г. в издательстве «Вита Нова» вышла книга Яснова «Амбидекстр. Стихи. Переводы». Нетрудно догадаться, что в ней мы можем обнаружить некоторую часть оригинальных «взрослых» стихов поэта, а также его художественных переводов. Однако в нем отсутствует по крайней мере третья (если не главная) из важнейших граней таланта Яснова — детская поэзия. Смириться с этим можно, лишь вспомнив, что как в оригинальном, так и переводном творчестве Яснов работал и продолжает работать и как взрослый поэт, и как детский.

Неизбежно возникает вопрос — в равной ли степени владеет любимый нами поэт двумя, а, точнее, тремя руками? Как известно, проблематичным, равно как и двуязычие, являются и в полной мере

равноценное владение двумя руками. Мне, как природному левше, это хорошо известно. Никогда не забуду, как все мы, первоклассники одной из школ в Риге, должны были на уроке чистописания под диктовку записывать какие-то слова, а затем украшать эту страницу тетради орнаментом. И я всегда сдавал тетрадь первым, так как, будучи полупереученным левшой, правой рукой коряво писал слова, а левой одновременно, чтобы не терять времени, рисовал цветочки. В полном смысле амбидекстром я, конечно, не был, но до сих пор пишу и ем правой рукой, а во многих других, в том числе боевых, случаях использую левую руку, как более ловкую и сильную.

Не думаю, что есть на земле более симпатичная амбидекстрия, чем та, которая уже на протяжении полувека радует нас в Михаиле Яснове.

В идеале амбидекстр должен писать не слева направо или справа налево с одинаковой скоростью и эффективностью, а делать то и другое одновременно, и при этом одинаково успешно. И руки, и гусиные перья должны в какой-то момент в каком-то месте встретиться. Точка встречи — и есть этот человеческий и творческий тип.

Несколько упрощая, можно сказать, что Яснов-детский поэт отражает светлое, взрослый — темное, а переводчик отражал, что попадалось, при этом, отчасти, — как захотелось.

Задорная, шаловливая и озорная муза детского поэта и горькая, безрадостная и трагическая муза взрослого, как негатив и позитив одного и того же фотографа — именно это ощущение выносишь из стихов, оригинальных и переводных, с одной стороны, и детских, с другой, одного и того же поэта — Михаила Яснова. Отчасти об этом его следующее горькое, пронзительное стихотворение:

Умер бомж. Как сидел на пеньке в саду,  
так и умер. Теперь он сидит в аду  
на своем пеньке, при своих бобах.  
В рай его не возьмут — слишком скверно пах.  
Как взирает с небес кто живет в раю,  
нам известно. А этот глядит в свою  
то ли щель, то ли прорезь, во тьме таясь.  
Что он видит сверху? Только пыль да грязь.  
Видит корни пенька на своем дворе,  
две чужие подошвы — дыра к дыре,  
да бутылки, подобранной рядом, дно,  
как дневное — сквозь толщу воды — пятно.  
И когда наклоняется сверху тот,

кто ревниво бутылку свою блюдет,  
этот, снизу, глядит сквозь невидный лаз  
на явившийся в горлышке бледный глаз.

Художественный перевод, святое ремесло, оставляет у поэта горький осадок: в каком-то смысле, переводчик, переводящий погонные метры стихов, — стрелочник, который переводит всю жизнь никому из пассажиров невидимые стрелки.

Возможен ли художественный перевод — загадка. Можно, конечно, гадать, но можно пойти по другому пути — довериться Яснову, который был верен принципу: «Переводить французских детских поэтов с оглядкой на русских детей, что я и делаю по сей день».

Среди относительно недавних стихов Миши есть и такое стихотворение, более чем жесткое, о неизбывном одиночестве поэта, и о взрослой, и о детской, и об оригинальной, и о переводной поэзии, которая как «лезвие ножа, как стусок водной глади», в котором

буковки плывут, вослед друг другу глядя, —  
бессонные пловцы, заложники клейма...

которые бессильны помочь от тоски и смерти.

Символического смысла исполнено стихотворение «Этот юноша с седыми волосами», с переходом «недопереученного левши» из детства во взрослую жизнь, но если этот юноша с седыми волосами к тому же поэт, то:

Все не клеится, не тянется, не шьется,  
Расползается под пальцами канва.  
Вот ему и остается, что дается,  
Что латается: слова, слова, слова.

Замечательно стихотворение:

Мы живем в обратной перспективе —  
все, что к детству, ярче и острее.  
в этой жизни многое красивей,  
Чем узнали мы из букварей.  
Замечательно и поучительно, ибо:  
Эка хитрость — лечь и не проснуться!  
Нет, проснуться и увидеть, как  
с теплой сыроежки, словно с блюда,  
птица пьет, смакуя, натошак.



Действительно, — «эка хитрость», ибо истинно Божий дар — увидеть мир и внутри, и вокруг, глазами не ребенка и не взрослого, не Верлена, и не Яснова, а и взрослого, и ребенка, и Верлена, и Яснова. За дар Яснову — благодарен он сам. А вот за дар Яснова — благодарны мы ему.

Как-то в интервью Дмитрию Темкину Миша сказал: «Устарел Маршак. Не то, чтобы невероятно, но здорово. Устарели школьные стихи Михалкова и Барто. То есть, исчезло то общество, которое их питало. Исчезли постулаты общества, на которые были ориентированы эти стихи. У Чуковского же все в языке. И сейчас, когда я работаю с молодыми детскими писателя, то я им говорю, хотите остаться в литературе, делайте акцент на язык. И вообще мне кажется, что это относится не только к детским писателям. И к переводчикам. И к взрослым писателям. Если ты работаешь внутри языка, то, во-первых, это невероятно интересно, а, во-вторых, это некий залог твоей будущей жизни». Как нельзя кстати попалось стихотворение самого Миши Яснова (переводившего Рене де Обальдиа):

«Щебечущий щегол ошипывал щавель», —  
Вот, чады,  
Лучший стих,  
Написанный досель.  
Прислушайтесь, как бьется сердце, трепеща:  
Ще, ши, ща,  
Е, и, эль...  
Щебечущий щегол ошипывал щавель!

Мы часто, говоря о том, кого любим, думаем и о себе, и почти всегда проговариваемся. Михаил Яснов, дитя, поэт и переводчик, всегда прежде всего работает внутри языка, работает гениально! Завершить мысль (подсказываю — о великой будущей жизни) мы можем хором.

*Александр Охрименко*

## И ДЕТСКИЕ, И ВЗРОСЛЫЕ ПОЭТЫ

Речь пойдёт о поэтах, которые писали не только для детей, но и для взрослых, а иногда наоборот: «взрослые» поэты обращались к детской поэзии.

Как правило, начинающий поэт пишет только «взрослые» стихи (как, например, 14-летний Самуил Маршак или 13-летний Валентин Берестов). Критик Чуковский, инженер Вадим Левин да и тот же Берестов начали писать детские стихи, обращаясь к собственным детям. Но Корней Чуковский так и не написал стихов для взрослых. Или Эмма Мошковская, которая сочиняла стихи для детей, будучи музыкантом-профессионалом, но для взрослых тоже ничего не написала.

Нам же будет интересен случай соединения «взрослого» и «детского» в творчестве одного поэта.

*Вадим Левин*

Детского поэта Вадима Левина любят не только в его родном Харькове, но и в Москве, Нью-Йорке, Лондоне, Тель-Авиве, Гамбурге. Портрет лошади на обложке знаменитой книги «Глупая лошадь» стал чуть ли не символом литературного Харькова. Все любители детской поэзии знают историю о бережливой лошадке, жалеющей новые калоши. Но вот взрослое стихотворение Левина о поэтической душе этой героини известно не так широко.

---

*Александр Охрименко*  
критик  
Харьков  
ohra340@gmail.com

*Стихи о Лошади*

*Артисту Виктору ПЕРСИКУ,  
исполнителю программы «Глупая Лошадь и Ко»*

Увидав её, люди смеялись в кулак  
и кривлялись друг другу:  
«Хи-хи!  
эта лошадь — больная,  
эта лошадь — чужак,  
эта лошадь влюбилась в стихи!  
Нет, своих сочинений у лошади нет,  
даже песен не пишет она.  
Нет, она не поёт,  
нет, она не поэт,  
но в чужие стихи влюблена!..»  
Нам прекрасная сущность не в каждом видна,  
мы охотнее видим грехи.  
Эта лошадь была для стихов создана,  
эта лошадь любила стихи,  
и нередко, услышав звучанье стихов,  
забывала она про овёс  
и внимала стихам, восхищаясь без слов  
и в восторге рыдая без слёз.  
Влюблена в стихотворную странную речь,  
полнозвучное слово цenia,  
эта лошадь себя не умела беречь  
от насмешек и злого вранья.  
Пусть о ней чепуху говорили вокруг,  
неприятно смеялись «хи-хи»,  
эта лошадь была мне помощник и друг,  
и о ней сочинил я стихи,  
чтобы в них сохранить её образ навек...  
.....  
Вот какой эта лошадь была человек!

Сам Левин так говорит о переплетении и взаимодополняемости своих разных ипостасей: «Считаю себя прежде всего педагогом. Но я не мог бы им быть, если бы перестал писать для детей. И если бы отказался от научной работы (по психологии), то, наверно, тоже остановился бы как учитель. А с другой стороны, как бы я писал для детей, если бы не играл, не разговаривал и не удивлялся малышам и с малышами?»

В то же время Левин является автором ряда лирических стихов, очевидно подразумевающих взрослого адресата. Например,

«Река Хопёр» — совсем «взрослое» стихотворение, несмотря на ясность и простоту сюжета. Воспоминание о байдарочном походе даёт второй, философский план о заданности, предопределённости жизненного пути, по которому движешься, как по неизменному руслу реки. Что мы можем? Только вовремя прекратить разговор....

Но даже о бренности бытия Левину удастся написать в рамках гармонии. И тогда стих становится песней «Всё дольше четверги, короче воскресенья. . . » (стихотворение «Осеннее»). Поэт, осознавая конечность бытия, напишет о естественности ухода, сообразном природе, и песня эта будет надеждой и опорой будущим поколением:

И погрустят о том, что и они не вечны,  
что облетает лес и замерзает луг.  
И помолчат о том — приятно и беспечно, —  
что каждый в свой черед покинет этот круг.

Но что мы всё о грустном!? Ведь и взрослый, и детский Вадим Левин — это прежде всего юмор и веселье! Вадим Левин был одним из участников коллектива создателей образа «душелюба и людоведа Евгения Сазонова» в Клубе «12 стульев» «Литгазеты». Он «отвечал» за детство писателя («Соска», «Первая раздумина»). Левин считает, что взрослому хорошо бы сохранить такие «завоевания» детства как праздничность, эмоциональность, целостность восприятия мира.

### *Марина Бородинская*

Впервые я увидел стихи Марины Бородинской в сборнике «Спросите меня» (1988) и сразу был очарован ими. Какое подробное «Краткое руководство по отращиванию длинных кос»:

Эх, мальчишкам не понять,  
Что за наслажденье —  
Косы длинные растить  
Чуть ли не с рожденья!

Оказывается их нужно промывать «то настоем диких трав, то желтком яичным», «дождевой водицей». И для чего всё это? Чтобы «потом пойти занять очередь на стрижку и решительно сказать: „Режьте под мальчишку!“».

А как замечательно путешествуют в «авоське» два приятеля — Бублик и Батон! Их ожидала разная судьба:

Бублик познакомился  
С горкой ледяной,  
С четырьмя мальчишками,  
С девочкой одной,  
А Батон — с кастрюльками,  
С теплым молоком,  
С бородатым дедушкой,  
С рыженьким щенком.

Тёплый и неожиданный взгляд!

Неожиданная концовка и у стихотворения «Уехал младший брат». Какая благодать старшему без него! Никто теперь не берёт без спросу его значков и марок, никто не заорёт неожиданно за спиной: «Сдавайся!». И вот в конце неожиданное признание:

Чем хочешь занимайся —  
Вот жизнь-то!  
Вот тоска!

А вот нарядный «Первоклассник» степенно идёт в школу:

Даже в лужу не зашел:  
Погляделся — и прошел.

А вот прогнозы о будущей жизни новенького ранца из стихотворения «Первое сентября»:

Его никогда  
Не ударят ногою,  
На нём ни за что  
Не прокатятся с горки,  
В нём станут селиться  
Сплошные пятёрки!

Если есть воображение, то и горе — не беда! «Вечер», мальчишка потерял ключи, друзей во дворе уже нет, но что это за светлые квадратики на земле?

Как быстро сумерки пришли!  
Во всех квартирах свет зажгли,  
И разноцветные квадраты  
Легли на снег сиреневатый.  
Хожу с квадрата на квадрат,  
Из света в свет, за рядом ряд,  
На чёрточки не наступаю,

Из дома в дом переступаю:  
Я обхожу микрорайон,  
Как доктор или почтальон. . .  
Нет! Я гроссмейстер над доскою:  
Скачу конём! скольжу ладью!  
. . . Никак домой не попаду.  
Ключи посеял. Маму жду.

Позже я купил еще две книги Бородинской. Обе вышли в 1985 году — «Давайте мириться!» и «Убежало молоко», и, прочтя их, утвердился во мнении, что Марина Бородинская — новый классик детской поэзии.

Но есть у меня сборник и взрослых стихов Бородинской («Ока-зывается, можно», 2005). Когда я беру его в руки, то вспоминаю, как читает свои стихи сама поэтесса.

Своё чтение Марина Бородинская начинает с объяснения, что у неё три головы — одна для взрослых стихов, вторая — для детских, третья — для переводов. И начинает она чтение с «молодых» стихов («Я раздеваю солдата»), где она осторожно освобождает спящего от формы, от кобуры и прочей военной амуниции, перетаскивая спящего на кровать. «Я бы всех их раздела» — таков эротический, пацифистский финал.

Следующее — о тотальной власти Амура: «„Амур-р! Амур-р!“ — вызывает серый кот», и «медногрудый конь» в стойле, и «седой профессор», и

лосось полуживой к верховьям прёт,  
и ласточка кричит, и голубь стонет.

Как объединяются люди? Людей объединяют вещи:

Светлый пенал из дощечек и дальше по списку:  
Кеды китайские, с белой каемочкой майку,  
И промокашку, и вставочку, и перочистку.

Внимание к вещам, будь то стаканчики мороженого по семь и по десять копеек или коньки, характерно для поэзии Бородинской и составляет важную часть «памяти детства».

И все развеется, как снежный прах,  
Все в Лету утечет с весной слезливой!  
И лишь умение бегать на коньках,  
Дурацкая привычка быть счастливой.

Обстоятельства личной жизни в стихах приобретают эстетическую завершенность, выглядят неслучайными. Например, в стихотворении «К другу стихотворцу» довольно весело (а по сути, драматично) описывается момент расставания:

Мы вместе пили, мы вместе ели,  
Но согласись, мон амур,  
Что два поэта в одной постели —  
Всё-таки чересчур.

Утешение же в том, что эта разлука станет материалом для творчества.

Не лучше ль двум разойтись поэтам  
По койкам — да на покой,  
И по стишку сочинить об этом?  
Прочти, как закончишь свой!

А вот вещный мир в «Трёхпрудном переулке» становится не только фоном времени, но и таинственно перетекает в само это время. В нём есть не только материя для радостного платья фасона «фигаро», которое портниха тётя Муся шьёт маме, но и материя самой жизни.

Сонный морок, снятое заклатье,  
Смуглых рук июньская пыльца...  
Горький дух из радостного платья  
Выветрится. Но не до конца.

А «Прогульщик и прогульщица» — это уже о любви. Школу эта парочка прогуливала в музее.

Повесив куртки на крючки,  
В египетском отделе  
В пластмассовые номерки  
Друг дружке пальцы вдели

И не случайно Бородицкая представляет памятник себе на небольшом постаменте и чтобы рядом была песочница для малышей, и горка, и скамья для поцелуев, «и ходят студенты и гладят пускай / — на счастье — тетрадки отогнутый край».

*Михаил Яснов*

Стихи Яснова знает, без преувеличения, большинство детей. Поэтические тексты Яснова почти всегда построены как игра. Ведь дети играют и в самый ответственный момент на кухне. Даже мясной фарш отвечает по-солдатски:

—Ну-ка, мясо, в мясорубку!  
Ну-ка, мясо, в мясорубку!  
Ну-ка, мясо, в мясорубку,  
Шагом... марш!  
—Стой! Кто идёт?  
—Фарш!

*(Я помогаю на кухне)*

Игры со словами даже и выдумывать не нужно — их придумал сам язык. И Яснов размышляет вместе с малышом: «Много кошек — КОШКИ». А пони? Будет одна поня или одна понь?

ПОНИ —  
Это значит:  
МНОГО!  
А она —  
Совсем одна. . .  
Может, скажет пони-мать,  
Как  
Всё это  
Понимать?

А что если в словах изменять по одной букве?

—Я иду песочком!  
—А я иду пешочком!  
—Я иду с миской!  
—А я иду с Мишкой!  
—Я — за малиной!  
—А я — за Мариной!  
—Я иду песочком с миской за малиной!  
—А я иду пешочком с Мишкой за Мариной!

*(Песочком и пешочком)*

Попросите детей прочитать это как скороговорку и ребёнок будет идти то с миской за Мариной, то с Мишкой за малиной.



А вот как игра обновляет горьковское «Человек — это звучит гордо!»:

*Я придумываю фамилии*

Утёнок — УТОЧКИН!  
Цыплёнок — КУРОЧКИН!  
Щенок — СОБАЧКИН!  
Жеребёнок — КЛЯЧКИН!  
Барашек — ОВЕЧКИН!  
А я?  
—ЧЕЛОВЕЧКИН!

И получается у ребёнка, что если «петух — петушится», то «лягушка» что ли «лягается»? Такая детская этимология заставляет вспомнить нас книгу Корнея Чуковского «От двух до пяти». А котёнок у Яснова «имя учит — и мяучит»! И «Медвежонок» обижается на замечание — он не насвинячил, а «намедведил»!

А как разобраться ребёнку в полисемии, если только у глагола «идти» существует 27 значений! В этом ракурсе Яснов обыгрывает глагол «нести»:

Семен портфель несет в руке,  
Павлуша — двойку в дневнике.  
Сережа сел на пароход —  
Морскую вахту он несет.  
Андрюша ходит в силачах —  
Рюкзак несет он на плечах.  
Задиру Мишу Петр побил —  
Несет потери Михаил.  
Степан не закрывает рот:  
Он чепуху весь день несет!

*(Кто что несет)*

Все мы знаем о таком жанре как «дразнилки», а Яснов придумал новый жанр «мирилки». Как хорошо с этим детским поэтом учить азбуку! Осваивая букву «Я», осваиваем и уникальность, неповторимость, индивидуальность собственного отражения в зеркале:

Я у мамы! Я у мамы!  
У моей! У этой самой!  
Я! Не кто-нибудь другой!  
Я! Вот этот! Сам собой!  
Не Маруся!

И не Вовик!  
Не соседский пудель Бобик! Я! Из всех моих друзей!  
Я у мамочки моей!  
Я родился!  
Есть!  
И буду!  
Вот какое в мире чудо!

Если детские стихи Яснова безмятежно-радостны, то во взрослой его поэзии нередко слышатся драматические, а то и трагические ноты.

Вы помните портреты выпускников-медалистов на школьном стенде и звание «Первый ученик школы»? Как неожиданно горько звучат числительные в стихах Яснова: «Спились и первый, и второй», а «пятого» предал «шестой»:

Талантливые мальчики конца пятидесятых —  
уже по школам, как велось, портреты не висят их,  
и свет медалей выпускных на бархате коробок  
померк при серебре седин и золоте коронок.  
Давно идет печальный счет дорогою истертой:  
спились и первый, и второй, и третий, и четвертый,  
и предал пятого шестой, как верный соглядатай,  
и за бугром седьмой, восьмой, девятый и десятый.  
Талантливые мальчики уходят без оглядки.  
Я, слава Богу, уцелел: я во втором десятке.  
Покинув старые дворы, подъезды, подворотни,  
идет десяток наш вперед навстречу черной сотне.  
Уже остались позади и трусы, и герои.  
Уже осталось нас, как встарь, то ль четверо, то ль трое.  
Но давний опыт не избыт и не забыты строчки, —  
а это значит: как один, умрем поодиночке.

Помните, стихотворение Зинаиды Гиппиус из одних эпитетов? Вот и Яснов рисует портрет страны, описывая страшные судьбы поколений беспощадными эпитетами:

Уцелевшие двадцатых,  
обреченные тридцатых,  
перемолотые сороковых,  
задушенные пятидесятых,  
надеющиеся шестидесятых,  
исковерканные семидесятых,  
разобщенные восьмидесятых,

нищие девяностых —  
уцелевшие, обреченные, перемолотые, задушенные, надею-  
щиеся,  
исковерканные, разобщенные, нищие. . .

Однако самым глубоким я считаю перевод стихотворения Апол-  
линера «Бестиарий, или кортеж Орфея», сделанный Михаилом  
Ясновым в 1994 году. Это настоящая лирика — её трудно коммен-  
тировать, непросто читать, а прочтя, невозможно забыть. . .

ОБЗОРЫ

*Laura Madella*

## CHILDREN'S LITERATURE IN ITALIAN JOURNALS: AN OVERVIEW

In the Italian landscape, the dissemination of scholarly research on children's literature is influenced by the fact that the disciplinary division of academic knowledge generally considers children's literature as a branch of History of Education, more rarely as one of Philosophy of Education and, when dealing with children aged 3–5, as a part of Early Childhood Education. For this reason, essays on books and writings for young people often appear in journals mainly devoted to the alleged “major” pedagogical subjects, with some notable exceptions. As a whole, children's literature today is a well-developed academic field in Italy, with regular international exchanges on the subject matter. Such academic divisions influence the very field of publications devoted to children's literature: it is represented by academic journals that include children's literature in a broader research scope, and specialized journals, often initiated outside the academic world and addressed to a larger audience of readers, parents, educators, and those who express their interest in the subject matter.

Among the academic journals, the official bulletin of the SIPED Association (Italian Pedagogical Society), *Pedagogia Oggi* (“Pedagogy today”), which publishes articles both in Italian and English, hosts articles in all areas of educational studies and therefore also prints research on children's literature. This subject also appears often in the online journal *Nuova Secondaria Ricerca* (“New High School Research”), which is the academic branch of *Nuova Secondaria* (“New High School”), a professional journal for high school teachers and administrators. Another publication, *Bambini* (“Children”), which is

---

*Laura Madella*  
Università di Parma,  
Parma  
laura.madella@unipr.it

printed in Parma with ten issues annually by the publishing house Spaggiari, is committed to literature for early childhood educators. As far as literature written for young people aged six and older, *Studi sulla formazione* ("Studies on Education") should be mentioned. It has been in circulation since 1997 and it is published by the Department of Education of the University of Florence. It regularly publishes articles on works and authors of children's literature placing them into a broader philosophical and historical perspective. The journal is international, peer-reviewed, open-accessed and biannual. This journal is close in spirit and material to *Educazione. Giornale di pedagogia critica* ("Education. A journal of critical thinking on pedagogy"), founded by the editors-in-chief Francesco Mattei and Benedetto Vertecchi. The scholarship that appears in *Educazione* addresses the broader historical-theoretical scope. *Rivista di Storia dell'Educazione* ("History of Education Journal"), the official journal of CIRSE (Italian Center for History of Education) and together with the society's bulletin, was initiated in 1981, simultaneously with the institution itself. The focus of these two publications is mainly on the historical issues of childhood, education, and children's literature as a part of the educational process.

The dual nature of the discipline in the Italian context is clearly reflected in the title of the journal *History of Education and Children's Literature (HECL)*, which is the official publication of the Centre for Documentation and Research on the history of schoolbooks and children's literature. This journal was established in 2004 at the University of Macerata, its editor-in-chief is Roberto Sani. The journal's title makes children's literature scientifically equal to the history of education and, actually, the growing number of contributions devoted to children's literature substantiates the purpose. HECL comes out twice a year, and it is mainly written in English.

As mentioned above, there are some renowned journals entirely devoted to children's literature which are in part related to the academic milieu, but were first promoted by different, though influential, cultural institutions. *LG Argomenti* (LG) has been the official magazine of the Edmondo De Amicis International Library in Genoa since its foundation in 1965 even though, at that time, its name was *Il Minuzzolo* (from a work's title by *Pinocchio's* author Carlo Collodi). In 1976, this publication was renewed and renamed (LG means "Letteratura Giovanile", "Juvenile Literature") under the guidance of Pino Boero, Professor of Children's literature at the University of Genoa. The magazine's critical approach focuses on the latest book publications, however, the historical perspective on the development of children's

literature is still preserved. LG deals with movies, works of music and visual art as well, as long as the subject matter is children's literature and culture. Such an interdisciplinary and contemporary approach appeals to an audience not necessarily made of scholars, but also to educators and people involved into the cultural life of children, i.e. families, librarians, etc.

*Pagine Giovani* ("Young pages", established in Rome, 1976) combines the study of the subject from the historical perspective with a more contemporary one but the priority is given to the immediate needs and practical demands of jobs in education. It represents the official voice of the Gruppo di Servizio per la Letteratura Giovanile (Service Association for Juvenile Literature, GSL), devoted to study of children's literature. The group is also actively engaged into promotion of reading among young people. Thus, *Pagine Giovani* deals with teaching practices and didactics of reading as well. The journal publishes book reviews but also critiques cultural products such as comics, movies, animated films, shows. The journal does not escape discussing such a highly debatable issues as formal and informal education.

Among the most authoritative journals predominantly addressed to librarians, educators and teachers, is the monthly *Andersen*, once again established in Genoa (1982) but claiming itself independent from any institutions. It offers critical essays on books and cultural trends and embraces a journalistic writing style in order to involve readers and encourage them to look at literary and artistic production for children from a critical point of view. One of the obvious strengths of this publication is its devotion to graphic design and artwork. The bibliographical reviews include Italian and non-Italian authors and the reviews of cultural events, such as various book festivals. The journal devotes the summer issues (June and July) to a monographic survey, usually dealing with either an author (2016: Roal Dahl), a literary work (2015: Alice in Wonderland), or a concept (2018: Mountains; 2019: Educational deprivation). Andersen created and still promotes the "Andersen Award" for books, authors, illustrators and editors of children's literature (age 0–18).

Another significant city in Italian geography of children's literature is Bologna, where the cultural association Hamelin is located that also publishes two journals: *Hamelin* that comes out six times a year and the annual *Oblò* ("Porthole"). The Association is located in via Zamboni, the headquarter and historical heart of the University, and has been established since 1996 by a group of scholars gathered around Antonio Faeti, Professor of Children's literature with strong interest in

readers' figurative experience. The primary purpose of the group is to enhance reading among young people and educate adults how to assist in promoting reading among the young audience. The Association's activities range from training courses for adults (for instance, how to read graphic novels, popular science books, or video games' graphics) to educational projects that feature schools and libraries (the most successful: Xanadu, aimed at ages from 12 to 17.) The journal's articles are on a critical perspective focused on the relationship between works and the audience.

*Hamelin. Storie figure pedagogia* ("Histories, pictures, pedagogy") is composed of five-section with each section including essays and reading recommendations. *Hamelin* also devotes its pages to the most current events, such as, for example, an obituary of the Belgian illustrator, Mario Ramos, who passed away in 2012. *Oblò's* monographic entries are devoted to renowned authors of children's literature and picture books, such as Gilles Bachelet and Sergio Ruzzier. Promoting reading and educating readers is the ultimate goal of *Il Pepeverde* ("The Green Pepper", est. Rome 1999), whose director, Ermanno Detti, has been closely related to the pedagogical circle of Tullio de Mauro and Franco Frabboni. *Il Pepeverde's* editorial board is particularly committed to school issues and so are many of its contributions. The critical approaches in the entries in this journal is aimed at the daily experience and reflection of teachers, librarians and educators. Finally, I would like to mention *LiBeR*, an actual quarterly bulletin of bibliographical news published in Italy. In those entries one can find not only bibliographical news, but also critical insights. Its editorial board includes scholars from the leading Italian academies. *LiBeR* is issued by the Library of Campi Bisenzio (Florence) and is distributed to libraries in Italy.

Of course, this brief overview does not fully capture the world of scholarship in children's literature in Italy. Nevertheless, it demonstrates how active and diverse the present status of research in children's literature in Italy is. It continues to develop and it addresses new issues, presents interdisciplinary methodology, and opens new venues of investigation for both scholars and readers.

*Laura Madella*

Università di Parma

CHILDREN'S LITERATURE ON ITALIAN JOURNALS:  
AN OVERVIEW

The paper introduces the reader to the most influential Italian journals dedicated to children's literature, domestic and foreign. It offers an overview of these journals' themes, features, and content. Italian scholarship in children's literature today represents an engaging field of academic research, often connected with the major directions in educational studies, such as the history and philosophy of education. Thus, scholarly outcome of the latest research in children's literature is usually distributed throughout major professional journals, generally led by university-based research groups. These journals offer critical essays with a comparative perspective, not only from a geographic (non-Italian literature, non-Italian authors) but also from a cross-disciplinary point of view (history and philosophy, as well as social science, visual arts, methodology, etc.). Such academic centers at universities in Rome, Florence, Macerata, Bologna, and Genoa support the rich tradition of educational and literary studies. They also host authoritative academic journals, as well as influential periodicals edited by non-academic cultural institutions, libraries and the like, whose main purpose is to enhance reading practices among young people. For this reason, articles in such periodicals privilege contemporary literature (in all its artistic venues), investigate the relationship between literary works and their audiences, and often focus on educational settings and their adult actors (schools and teachers, libraries and librarians).

*Keywords:* Children's literature, juvenile literature, history of education, literary criticism, reading practices, classroom instruction



*Claudia Alborghetti*

## AN OVERVIEW OF GIANNI RODARI'S BOOKS IN TRANSLATION AROUND THE WORLD (2000–2020)

In Italy and abroad, 2020 marks the 100<sup>th</sup> anniversary of Gianni Rodari's birth. Rodari remains one of the most famous Italian writers and poets for children: his fame in Italy started with his first published book of nursery rhymes, "Filastrocche in cielo e in terra" (Giulio Einaudi Publishing House, 1960). His affiliation with the Italian Communist Party made him well-known in countries where Communism thrived. Rodari became famous beyond his expectations in Russia before being canonized as a notable writer for children in his home country. In 1970, having been presented with the Hans Christian Andersen Award, Rodari earned the status of being the 6<sup>th</sup> most translated Italian writer in the world, according to the UNESCO Index Translationum. This ensured worldwide visibility that spread the word for Rodari's work and it attracted the attention of translators who focused on linguistic creativity, such as puns and rhymes that continues to permeate the works of modern day children's literature.

This contribution aims to provide an updated overview of Rodari's books in translation around the world since 2000. A reliable source to trace translations before 2000 is Cerutti and Cicala's «Rodari, le storie tradotte» (2002) that came as a result of an international conference held in Omegna, Italy, in 2000. The book offers a list of translations of Rodari's most significant works, as well as contributions by his translators, who write about their experience with the intricate nature of his poetry, that often defies linguistic norms.

---

*Claudia Alborghetti*  
Università Cattolica del Sacro Cuore,  
Milan  
claudia.alborghetti@unicatt.it

The past few years have seen a substantial increase in the research of Rodari's works in translation into English, Polish, Russian, Albanian, Croatian, and Portuguese. Russia is among the most prolific countries to take part in both academic research on Rodari, as well as the continued translation of his works. Since 2000, two translators have worked with different publishing houses to bring new works by Rodari to the Russian reader: Mikhail Viesel and Irina Konstantinova. Mikhail Viesel has translated previously unknown works by Rodari, including the 2013 «Удивительная книга сказок и стихов Джанни Родари» (Fairy Tales for Christmas), «Гондола-призрак» (The Ghost Gondola), and «Коты города Рима» (Mr. Cat in Business), in 2015 «Охотница Аталанта» (Atalanta), and in 2019, «Театр Джанни Родари» (The Theatre of Gianni Rodari). As for Irina Konstantinova, she has been familiar with Rodari's work since the 1970s. From 2000 onward, she has translated a variety of books spanning from novels to poetry, including the story on linguistic mistakes, «Какие бывают ошибки стихи и сказки» (The Book of Errors) in 2015, which she collaborated with Lev Tarasov. It is worth mentioning that in 2020, the new book of poems, «Лето в комоде» (Summer in the Dresser), was translated by Tatyana Stamova.

Academic research in translation indicates that Rodari's work is still a source of inspiration today in an «intersemiotic cultural space» (theatre, films, cartoons) and is cited in school syllabi as an important writer in the 21<sup>st</sup> century [De Florio 2019, 24], thus showing how the multifaceted creativity of Rodari can be adapted to different media to convey new meaning to the young public. This translation followed earlier works by Samuil Marshak and it marked the return to Rodari's poetry for children, after a long break marked by numerous translations and reprints of Rodari's prosaic novels. Rodari's work continues to be a source of inspiration in an "intersemiotic cultural space" (theatre, films, cartoons) and he is included into school syllabi as an important 21st century writer [De Florio 2019, 24]. It is evident that Rodari's multifaceted creativity can be adapted into different media, while conveying a new meaning for the young audience.

According to Ewa Nicewicz-Staszowska, Rodari became famous through his books on nursery rhymes in Socialist Poland after the Second World War. The translator, Janusz Minkiewicz, had already worked on the translation of Samuil Marshak's poetry and stated that in translating Rodari, he referred to Marshak's own translations of the Italian writer [Nicewicz-Staszowska, in print]. Rodari's translated poetry reappears in 2002 with the nursery rhymes on Pinocchio translated by Jarosław Mikołajewski, and later in 2014 with „Kocia gwiazda” (Mr. Cat

in *Business*). Nicewicz-Staszowska concludes that Rodari in Poland is still renowned for his works in prose rather than his poetry; the novel “Cipollino” (Little Onion) was translated in 1954 by Zofia Ernst, one of the most prolific translators of Rodari. Between 2003 and 2008, Miłkołajewski is seen as the most prolific translator of the Italian writer. His translations include Rodari’s last—and most controversial—novel on Baron Lamberto. Pinocchio and Lamberto have been among the works chosen to commemorate the 100th anniversary of Gianni Rodari’s birth, with a special reprint, a sign of Rodari’s magnitude in Poland.

Upon surveying various national libraries, it is evident that some countries, such as France, Germany, Slovakia, Hungary, rely far more on re-translations and re-publications of earlier works, whereas others gained the opportunity to discover Rodari through the lens of different translators, illustrators, and publishing houses. To this end, Giulio Einaudi Publishing House presented a pamphlet for publishers around the world, “100 Gianni Rodari” where it is possible to trace the foreign copyrights sold for Rodari’s works in the Einaudi catalogue. The pamphlet is available in a broad range of languages, including lesser-known ones such as Vietnamese and Turkish. This fact could definitely stimulate further research in the children’s literature translation practices.

In France, beyond reprints and new editions of Roger Salomon’s translations of Rodari’s works, the most notable name is Bernard Friot who mainly translated short stories in 2008 and 2010. In Germany, the most recent translations include new editions of “Gelsomino im Lande der Lügner” (Gelsomino in the Land of Liars, in print), “Die Geschäfte des Mister Cat” (Mr. Cat in *Business*), translated by Giulia Engler in 2019, and “Gutenachtgeschichten am Telefon” (Telephone Tales) by Ulrike Schimming in 2012. In Spain, given the variety of regional languages spoken, the variety of translations has been massive, with works in Castilian, Catalan, Basque, and Galitian. These translations reflect on the multitude of Rodari’s literary legacy. In Bulgaria, the “Adventures of the Little Onion” still remains the most reprinted story to date, whereas other works have been newly translated in the 21<sup>st</sup> century including, “The Ghost Gondola” translated by Ivo Yonkov in 2018. Greece is mostly active in offering its public a wide variety of Rodari’s production, especially in the translations by Anna Papastávrou. Her translations from 2003 through 2011 span from short stories to larger novels. Evaluating the online archive of the National Library of Greece, demonstrates the lack of poetry translation into Greek since 2000, a common trend for almost all countries included in this survey. The languages that are still lagging behind in welcoming Rodari’s

works into the 21<sup>st</sup> century are Arabic (in 2013, only one translation appeared, “Tonino the Invisible”), Estonian (only two translations are available, of which “Telephone Tales” is a reprint of an earlier translation), Latvian (in 2009, Astra Šmite translated “The Grammar of Fantasy”, and in 2007 “Telephone Tales”), Norwegian (one translation in 2006, “The Runaway Nose” translated by Steinar Lone), and Swedish (“Telephone Tales” translated in 2003 by Ingrid Börge).

China, Korea, Japan, and Turkey, are among the countries to show a renewed interest in Rodari. Chinese translations revolve around novels and short stories, with different translators and publishing houses. The most active translator into Korean is Lee Hyun Kyung, with books illustrated mainly by Italian artists (e.g. Altan, Sanna, Petrone). These Korean translations show a preference for short stories and novels. The same goes for Japanese translations, mostly attributed to Eiko Sekiguchi (between 2006 and 2013). Turkey presents a variety of translators, among them Eren Cendey, Yelda Gürlek, and Tülin Sadıkoğlu, between 2009 and 2015. The latest translation into Turkish is “Alis’in hikâyeleri” (Alice’s Tales) by Filiz Özdem in 2018. In 2011, the American translator, Antony Shugaar introduced his readers to “Lamberto, Lamberto, Lamberto”. His newest translation (2020) is Rodari’s famous “Telephone Tales”, with stunning illustrations by Valerio Vidali.

The above overview suggests that Gianni Rodari is still a much sought-after writer in the 21<sup>st</sup> century international book market. Rodari’s wit and originality, his ability to provide his young readers with alternative visions of the world, his creative and unconventional language, still inspire the young audience today. Book fairs (especially the annual Bologna Children’s Book Fair in Italy) prove to be effective in promoting his legacy in countries not familiar with Rodari’s work in full. Rodari is known so far as the only Italian children’s writer whose literary heritage is very diverse: poetry, short stories, and novels. Such a variety offers unlimited possibilities to the translators, who usually adapt foreign authors to the needs of the specific country. It is evident that short stories and novels comprise the majority of translated works, however poetry has been explored by Spain, Poland, France, Albania, and Russia. This overview is brief attempt to demonstrate the international fame of Gianni Rodari and his permanent presence in international children’s literature. More research is needed to capture the full scope of his present-day reach across borders. The celebration of the 100th anniversary of Rodari’s birth in 2020 triggered a positive trend toward focused studies dedicated to Italy’s beloved Gianni.

*Литература**Исследования*

*Cerutti, Cicala 2002* — Cerutti L., Cicala R. Rodari: le storie tradotte. Novara: Interlinea, 2002.

*De Florio 2019* — De Florio G. Emblematic Journeys: Gianni Rodari's Translations in the USSR // *Cognition, Communication, Discourse*. 2019. No. 18. Pp. 24–33.

*Nicewicz-Staszowska* — Nicewicz-Staszowska E. «Non vorrei che tu tardassi all'incontro coi bambini polacchi». Sulla fortuna di Gianni Rodari in Polonia. In print.

*Claudia Alborghetti*

Università Cattolica del Sacro Cuore; ORCID: 0000–0001–5019–8383

AN OVERVIEW OF GIANNI RODARI'S BOOKS IN TRANSLATION  
AROUND THE WORLD (2000–2020)

As the fame of Gianni Rodari reached a new height in 2020 with the celebration of his centennial, this overview of his legacy focuses on the most recent publication of Rodari's works in translation around the world beginning in 2000. His versatility as a writer for children is evident in his entire body of works, his poetry, and his prose. Rodari's translations hardly reflect on the diversity of the genres he had employed in his writings. The outcome of my investigation is the following: Rodari's playfulness in writing, especially in poetry, has found recognition only in Russia, as it proves to be the most prolific country with the mission of spreading Rodari's poetic word to the new generations. Other countries seem to prefer Rodari's prose — his short stories or novels, especially his earlier works such as *Cipollino* and *Telephone Tales*. More research has to be done to keep Rodari's popularity thriving, but, as these preliminary findings demonstrate, a renewed interest in the literary legacy of this beloved Italian children's writer is widely spread nowadays, thus promising new poetic translations.

**Keywords:** Gianni Rodari, Children's literature, translation, Italy

## РЕЦЕНЗИИ

*Ульяна Верина*

### РАДОСТЬ УЗНАВАНИЯ, ЧУВСТВО РАЗЛИЧИЯ: О КНИГЕ СТИХОВ ПОЭТОВ БОЛГАРИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ПЕРЕВОДАХ М. ЯСНОВА. РЕЦ. НА КН.: ШКАТУЛКА СО СКАЗКАМИ. СПБ.: ГРИФ, 2019

Сам феномен переводной поэзии для детей обладает троекратной сложностью. Первая — это выбор переводческой стратегии, которая всегда есть индивидуальное ощущение степени приближения или отдаления от оригинала, каждый раз определяемая разово, уникально. Вторая — это чувство поэтической традиции двух языков и культур. И третья — это адресация детям, самым тонким и непредсказуемым «потребителям» поэтического слова. Можно детализировать и дальше, если принять во внимание, например, что дети могут быть и слушателями, и читателями, в зависимости от возраста, склонностей, особенностей художественного текста.

В 2013 г., в беседе Е. Асоновой с переводчицами детской литературы прозвучало мнение О. Бухиной о том, что «маленькому ребенку все равно — переводная книга или написанная на его родном языке, он об этом не задумывается, об этом задумываются его родители» [Асонова 2013]. Сказано это было в контексте проблемы выбора книги и читательских предпочтений, то есть именно *зачем* детям переводы, что было главной темой беседы. Говорилось о большом количестве переводной литературы на российском книжном рынке и недовольстве родителей и педагогов, которые обвиняют зарубежную литературу «в насаждении чуждых ценностей» [Асонова 2013]. В подзаголовке материала был сформулирован тезис,

---

*Ульяна Юрьевна Верина*

Беларуский государственный университет,  
Минск  
verina14@rambler.ru

помогающий найти позитивный ответ на вопрос *зачем*: «ребенок открывает для себя мир с помощью иноязычной книги». В свете того, о чем хотелось бы сказать далее, подчеркнем специфику восприятия детских поэтических переводов: действительно ли для маленького читателя не важно различие между своим и переведенным для него произведением, или все же чувство различия имеет значение? Ведь открытие разнообразия мира и происходит через понимание, и переводчик вновь оказывается перед выбором, «одомашнить» ли перевод, чтобы ребенок даже не задался вопросом, на каком языке было написано стихотворение, или приоткрыть кусочек другого мира.

В случае переводов детской поэзии речь может идти не только о стратегиях доместикации и форенизации. М. Яснов, сопоставив переводы английского «Робина-Бобина» С. Маршака и К. Чуковского, посчитал необходимым обратиться к «психологии чтения», различающей детское или взрослое сознание, и пришел к выводу, что с этой точки зрения «Маршак апеллирует к более взрослому сознанию, Чуковский — к совсем малышовому, сознанию еще не читателя, а слушателя» [Яснов 2015, 72–73]. Это еще одна мысленная развилка, которая самому М. Яснову, детскому и «взрослому» поэту и переводчику, а также аналитику, собирателю и исследователю поэзии, встречалась неоднократно. Как автор поэзии для детей, М. Яснов сделал выбор в пользу «двойной адресации», когда «книга одинаково интересна и понятна обоим (ребенку и взрослому. — У. В.), не поучает, не просвещает, а объединяет» [Барковская 2016, 496]. «Взрослое» удовольствие от чтения детской поэзии М. Яснова состоит, как нам кажется, в более рассудочном понимании тонкости языковой игры поэта, мастерства поэтической формы, поскольку язык в стихах М. Яснова «не только способ, но и предмет изображения» [Барковская 2016, 508]. Как автор оригинальной «взрослой» поэзии и переводов, М. Яснов в 2010 г. издал книгу «Амбидекстр», обозначив в заглавии равенство своих ипостасей — поэта и переводчика.

В книге переводов детской поэзии Болгарии «Шкатулка со сказками» баланс достигается на уровне художественного целого, который складывается из целого ряда решений. Переводчик остается верен себе, не делая однозначного выбора в пользу той или иной стратегии, поэтому некоторые стихи не имеют никакой национальной специфики, другие — сохраняют ореол инаковости и дают возможность почувствовать различие. Композиционное решение также работает на идею объединения: в книге стихи распределены

не по авторам, а по разделам, озаглавленным «Ветер на балконе» и «Восьмое чудо», как одноименные стихотворения Зои Василевой и Ивана Цанева. Стихи собраны «по поэтам» только в содержании, и, казалось бы, такая «анонимность» внутри книги способствует чтению, которое условно можно назвать неспецифичным, неразличительным. Однако отсутствие имен при самих поэтических текстах компенсирует раздел «Об авторах этой книги». Написанный доктором филологии Софийского университета «Св. Климент Охридский» Галиной Петковой, этот раздел уже в преамбуле подчеркивает наследование поэтов разных поколений национальным традициям детской литературы, которые в Болгарии действительно сильны и богаты. Не стоит говорить, видимо, о недостаточной осведомленности русского читателя в этой области, поскольку сам вопрос, насколько хорошо мы знаем ту или иную зарубежную литературу, без специально собранных сведений всегда будет иметь отрицательный ответ, да и может ли быть достаточно любого присутствия переводной литературы, если ее всегда будет меньше, чем есть на самом деле? При поверхностном взгляде, однако, кажется, что детская поэзия Болгарии действительно представлена в русских переводах очень фрагментарно, часто — отдельными стихотворениями, книгами — совсем редко. Несколько имен, хорошо известных нам, — Елисавета Багряна, Веса Паспалеева, Калина Малина — дают, по крайней мере, возможность понять, какой традиции болгарской детской поэзии могут следовать современные поэты.

Авторы «Шкатулки со сказками», как отметила Г. Петкова, принадлежат к разным поколениям: свои небольшие статьи-медальоны о каждом поэте она разместила в хронологическом порядке, по дате их рождения, начиная с самого старшего Ивана Цанева, признанного и титулованного «взрослого» и детского поэта, и заканчивая самой молодой Петей Кокудевой, которая сама определила жанр своих произведений как «детские стихотворения для взрослых» [Шкатулка 2019, 62]<sup>1</sup>.

Количественно в книге больше всего стихотворений Виктора Самуилова, поэта старшего поколения, произведения которого включены в учебники для болгарских школьников младших классов, он один из самых известных детских поэтов у себя на родине. В «Шкатулке со сказками» 13 его стихотворений, четыре других поэта представлены примерно равным числом текстов: пять стихотворений Май Далгачевой, шесть Ивана Цанева, по семь стихотворений у Зои Василевой и Пети Кокудевой. Возможно, такое



неравновесие привело к композиционной идее книги, в основе которой — идея баланса, но результат получился целостным и безусловно интересным: разнообразные творческие манеры поэтов, переключки заголовков создают особый ритм книги, и она уже не может восприниматься как «антология знакомства», в которой подборки представляют каждого автора отдельно и не подчиняются какому-либо структурному или тематическому принципу. Такая книга подразумевает прежде всего свободное чтение, а необходимые структурные опоры будто и незаметны.

Смысл деления на части тоже задан неявно. В первую, «Ветер на балконе», вошли стихотворения, которые строятся преимущественно на одном пуанте — словесном или образном сближении, они о мире малышей. Вторая часть «Восьмое чудо» — об открытиях, которые каждый день совершают дети на пути к взрослому миру. Конечно, это деление условно, потому что открытия есть в каждом стихотворении для детей, они обязательно должны быть — в этом принципиальная позиция поэта М. Яснова, а значит, и Яснова-переводчика, который часто при переводе предлагает вариант, подчеркивающий остроумную находку оригинала.

Интересные трансформации можно наблюдать в переводе стихотворения Зои Василевой «В луже». В оригинале оно называется «Лужа-зеркальце», ребенок и облака смотрят друг на друга, отражаясь в луже. М. Яснов спрятал «отгадку» образа, изменив заголовок: он не стал подсказывать маленькому читателю, как именно можно понять забавную ситуацию, а еще он перевернул верх и низ: «Снизу, в небе, облака / Подо мной плывут» (С. 10). Рождение собственного стихотворения о луже, в которой отражается тучка, М. Яснов описал в предисловии к книге «Путешествие в Чудетство», это было «визуальное открытие», подаренное читателю:

...У тучки  
Розовое брюшко,  
Она лежит в воде, как хрюшка...  
Нет, в луже — всё наоборот:  
У тучки  
Розовая спинка,  
Она лежит в воде, как свинка,  
А может быть, как бегемот

[Яснов 2015, 11].

Комментируя историю этого образа, М. Яснов отметил, что «одно из предназначений поэзии для детей — создавать атмосферу

сотворчества, вызывать ребенка на поэтическое соревнование и, самое главное, раскрепощать его в отношениях с языком, то есть с миром» [Яснов 2015, 11].

И переводчик щедро делится открытиями, зрительными, звуковыми, смысловыми, — с читателями болгарской поэзии.

В стихотворение З. Василевой «Ветер на балконе» переводчик внес звуковую игру. Ветер похищает шарик, цветы с балкона, и ребенку интересно, кому он делает подарки. В переводе ветер уносит только шарик, а текст насыщается шелестом и шуршанием: «шарик воздушный», «непослушный», — а завершается сближением подобно звучащих слов, два из которых рифмуются, а одно — тематическое — стоит в середине строки:

По крышам стучит  
И по улицам шарит...  
Кому он мой шарик воздушный  
Подарит? (С. 28)

Кроме звука, здесь использованы возможности поэтического синтаксиса и графики (деление ритмически целой строки, внутреннее созвучие, чередование коротких и длинных строк). То есть в такой, казалось бы, нехитрой концовке использованы средства разных уровней организации поэтического текста.

Переводчик обогатил и другие стихотворения Зои Василевой: текст «Я и брат Владко» стал короче, он строится вокруг остроумной омонимии болгарской поэтессы, которая существует и в русском языке (двух значений слова «побить» — рекорд и, например, посуду). Маленький герой чего только не бил и не ломал, но медали за свой «рекорд» почему-то не дождался. М. Яснов, используя прием зеркальности и внутренние рифмы, строит текст на перемене значений слов «побил» и «добыл»:

Владко — вы видали? —  
Нынче очень горд:  
Он добыл медали  
И побил рекорд.  
Я как Владко буду —  
Это не пустяк:  
Я побил посуду  
И добыл синяк! (С. 6)

Две строфы, зеркально отражающие достижения двух братьев, выстроены с помощью однотипных синтаксических конструкций, что

усиливает эффект противопоставления. Соответственно этой идее изменено и заглавие стихотворения: «Я и брат Владко», тогда как в оригинале оно озаглавлено «Рекорд».

Болгарские имена в переводах — одно из средств обозначения специфики чужой культуры. Все они переводчиком сохранены. Изменения могут касаться трактовки изображенной ситуации, которая формирует образ ребенка. Здесь М. Яснов также идет по пути усиления выразительности, повышения эмоционального градуса текста. Один такой замечательный случай отметим в стихотворении «Дразнилка» (в оригинале «Ссора»). М. Яснов выбирает всем знакомый жанр детского фольклора, чтобы передать момент, когда малыши ссорятся, а именно, когда ребенку очень хочется ответить что-нибудь обидчику, но нужные слова никак не приходят на ум.

Подобная забавная ситуация есть в рассказе А. Аверченко «День делового человека»: девочка до глубины души уязвлена дразнилкой «Нинка-Нинёнок, / Серый поросёнок, / С горки скатилась, / Грязью подавилась...». При этом даже не сами слова были обидными (в словах дразнилок маловато смысла), но Ниночку сильнее всего ранила «складность опубликованного мальчишкой памфлета», что ее имя рифмуется с «поросёнком», а «„скатилась“ и „подавилась“, как две одинаково прозвучавшие пощечины, горели на Ниночкином лице несмываемым позором». Собственного блистательного экспромта у нее не получилось, потому что Ниночка не смогла придумать рифму, и ее «памфлет» получился нескладным: «С горки скатился, / Подавился... грязью...».

Героя З. Василевой, мальчика Панайота, дразнят, потому что у него нет компьютера. Он так же, как несчастная Ниночка, хочет метко ответить (Панайот рифмуется в оригинале со словом «робот» — ударение на втором слоге<sup>2</sup>). Но он не уверен в собственной стихотворной удаче, и это передано многоточиями:

Ти пък нямаш, лигла малка,

Ти пък... нямаш си... близалка.

Ответ Панайота трогательно миролюбив: он упрекает обидчицу в том, что у нее нет леденца, называет ее «лигла малка», что трудно точно перевести на русский язык, приблизительное значение этих обидных слов — «сопливая девчонка». М. Яснов сохраняет звучание оригинала и подбирает однословный эквивалент: «малявочка». В отличие от героя оригинального текста, герой М. Яснова уверен в себе и смело переходит в контрнаступление, каждое его слово наносит обидчику «невосполнимый» урон:

—Да мне  
еще  
уже  
вчера  
Купили три  
Компью-  
тера!  
А у тебя, малявочки,  
Нет леденца на палочке! (С. 9)

Никаких многоточий, вместо них — уверенная «лесенка».

Многие стихи болгарских поэтов написаны от лица ребенка, передают его речь и мировосприятие. М. Яснов в переводе, как мы видим, не всегда сохранял авторские приемы, предлагая свои, но его замены не разрушали основной идеи, заложенной поэтами. Так, стихотворение Майи Долгачевой «А может...» передает фантазии ребенка, образы, которые рождаются у маленького человека, изумленного красотой мира. М. Яснов сохранил темы каждой строфы: ребенок замечает, что солнце похоже на цыпленка, склевавшего звезды, что речка, песня и соловей — это одно целое, а крыша — это головной убор для дома и приют для воробьев. Тематический образ заключительной строфы также сохранен: в оригинале оживают ель и дождь, ель кажется расческой, и она расчесывает дождик. В оригинале каждое наблюдение — это предположение, выраженное вопросительной интонацией. В переводе вопросительных предложений нет, но в каждой строфе дважды повторяется «а может...», этот повтор прерывает предложение — так говорит ребенок, когда его действительно что-то удивляет, и он хочет высказать несколько своих открытий разом. В концовке переводчик предлагает художественное объяснение использованного им приема удвоения:

А может, этот мир,  
А может,  
Так переполнен волшебством,  
Что каждый миг в нем *дважды* прожит,  
И ель с дождем поют *вдвоем* (курсив мой. — У. В.) (С.33)

Впечатляет обилие возможностей поэтической формы и языка, которыми владеет М. Яснов. В переводах стихотворений Виктора Самуилова, обращенных к очевидно более старшим детям, М. Яснов смело использует подростковый сленг: мальчик «выставил на деньги» своих «предков», которым пришлось много заплатить по те-

лефонным счетам. Этот сленг, непривычный для нашей детской поэзии, вполне уместен, так как художественно обусловлен. В данном случае он контрастирует с финалом, когда мальчик решает быть «послухным»:

Ну что ж, пусть будет, мама, всё как тебе хотелось,  
За телефон, наверно, и впрямь платить немало...  
Огонь и дым в подвале, там что-то загорелось,  
Но я звонить не буду, не беспокойся, мама! (С. 50)

Вероятно, тот же герой решает помочь родителям своеобразным способом: перекладывает пенсию из кармана дедушки в карман папиного пиджака. Мальчик делает это, потому что сочувствует родителям:

С тех пор, как сидит без работы предок,  
Он, что ни вечер, пьет с дружбанами.  
А мать моя обшивает соседок –  
Я вижу, как это не в жилу маме (С. 51).

Перевод иронично озаглавлен «Доброта спасет мир». Это заглавие имеет двойную адресацию: конечно, ребенок любого возраста поймет заключенную в нем иронию, а взрослый — наверное, все-таки прежде всего носитель русской культуры — уловит отсылку к известной идее спасения мира красотой.

Язык — один из важных инструментов познания мира, что отмечал М. Яснов, и можно видеть, как в стихотворениях, которые создают образ ребенка, сочувствующего всему окружающему, возникает ситуация разговора с миром на его языке. Яркий пример такой ситуации дан в стихотворении М. Долгачевой «Рыбий язык»: ребенку кажется, что аквариумная рыбка скучает, и он решает освоить ее язык. В аквариуме много пузырьков — может, это и есть слова загадочного языка? Тогда нет ничего проще, нужно сделать мыльные пузыри:

Ну же, рыбка золотая,  
Не печалься в уголке –  
Мы на рыбьем поболтаем,  
На великом языке! (С. 37)

«Великий язык» — именно так и в оригинале, это важный штрих, поскольку означает признание равенства, ребенок не снисходительно переходит на новый язык общения и делает это не ради забавы, а открывает для себя равного, достойного собеседника.

В конце книги размещены подряд два зимних стихотворения: «Снежный подарок» З. Василевой и «Святочная ночь» М. Далгачевой. Оба создают атмосферу светлого праздника. В обоих говорится о подарках: у З. Василевой подарок — это сам прекрасный зимний день, у М. Далгачевой — дети с нетерпением ждут рождественских подарков. Эти два стихотворения, поставленные рядом по сближению мотивов, предваряют заключительное, давшее название всей книге — «Шкатулка со сказками». Это стихотворение М. Далгачевой продолжает мотив чудес, волшебства, оно — о прощании с детством, которое остается с человеком навсегда:

Мое детство уходит, и меня не зовет,  
И во взрослую книгу  
закладку из сказок кладет (С. 57).

Заключительное стихотворение, таким образом, соединяет детский и взрослый мир. Здесь вновь обозначена главная идея всей книги: не выбор «или-или» — между точностью и вольностью, между своим и чужим, сходным и различным, детским и взрослым, — а баланс и объединение.

Завершая разговор о книге, нельзя не сказать об иллюстрациях О. Явич. Эффекты пастельной техники, фактурный картон поддерживают общую атмосферу искренности, тепла и рукотворности.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Далее страницы по данному источнику указываются в основном тексте в круглых скобках после цитаты.

<sup>2</sup> Благодарим уважаемую Галину Петкову за предоставленные для написания статьи оригиналы и пояснения.

### *Литература*

#### *Источники*

*Шкатулка 2019* — Шкатулка со сказками / И. Цанев, В. Самуилов, З. Василева, М. Далгачева, П. Кокудева; пер. М. Яснова; статьи Г. Петковой; илл. О. Явич. СПб.: ГРИФ, 2019.

#### *Исследования*

*Асонова 2013* — Асонова Е. Зачем детям переводы? Как ребенок открывает для себя мир с помощью иноязычной книги / беседа с О. Бу-

хиной и О. Варшавер // Colta.ru [сайт]. 16 октября 2013 г. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/838-zachem-detyam-perevody>.

*Барковская 2016* — Барковская Н. В. Детские книги стихов: двойная адресация (М. Моравская, Умка, М. Яснов) // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси / Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина, В. Ю. Жибуль. М.; Екатеринбург: Каб. ученый, 2016. С. 496–513.

*Яснов 2015* — Яснов М. Путешествие в чудетство. Книга о детях, детской поэзии и детских поэтах. СПб.: Союз писателей СПб., Фонд «Дом детской книги», 2015.

### References

*Asonova 2013* — Asonova, E. (2013). *Zachem detyam perevody? Kak rebenok otkryvaet dlya sebya mir s pomoshch'yu inoyazychnoy knigi* [Why do children need translations? How a child discovers the world with the help of a foreign language book: conversation with O. Bukhina i O. Varshaver]. Colta.ru, 16 oct. Retrieved from <https://www.colta.ru/articles/literature/838-zachem-detyam-perevody>.

*Barkovskaya 2016* — Barkovskaya, N. V. (2016). *Detskie knigi stikhov: dvoynaya adresatsiya* (M. Moravskaya, Umka, M. Yasnov) [Poetry books for children: dual addressing (M. Moravskaya, Umka, M. Yasnov)] In N. V. Barkovskaya, U. Yu. Verina Gutrina L. D. Zhibul' V. Yu. (Eds.), *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi* [The Book of Poems as a Phenomenon of the Culture of Russia and Belarus]. (pp. 496–513). Moscow; Ekaterinburg: Kabinetny uchenyy.

*Yasnov 2015* — Yasnov, M. (2015). *Puteshestvie v chudetstvo. Kniga o detyakh, detskoj poezii i detskikh poetakh* [A journey into wonder childhood. A book about children, children's poetry and children's poets]. Saint Petersburg: Soyuz pisateley SPb.

*Ulyana Verina*

Belarusian State University;

ORCID: 0000-0002-6015-7160

THE JOY OF RECOGNITION, A SENSE OF DIFFERENCE: ABOUT  
THE BOOK OF POEMS BY POETS OF BULGARIA FOR CHILDREN  
TRANSLATED BY M. YASNOV

The book “A Box with Fairy Tales” includes poems by contemporary Bulgarian poets for children. It presents poets of different generations, each with its own special creative manner. Translations made by M. Yasnov embody the idea of unity and diversity. They bring the world of Bulgarian poetry closer to the Russian-speaking reader, but maintain a distance that allows the child to feel the difference. The composition of the book is built in accordance with this idea: the poems are divided into two parts instead of selections by authors, information about the Bulgarian poets is given at the end in the form of small articles, the plot of the book draws a line from early childhood to the threshold of adulthood. The artistic features of translations are considered on individual examples in comparison with the original poems by Z. Vasileva, V. Samuilov, M. Dalgacheva, P. Kokudeva, I. Tsanev. Revealed a variety of poetic form and language: syntax and graphics, phonics, vocabulary, all levels of the poetic text. Author of articles on Bulgarian poets, Doctor of Philology of Sofia University “St. Kliment Ohridsky” G. Petkova, as well as the artist O. Yavich made an important contribution to the creation of the book.

*Keywords:* Contemporary Bulgarian poetry, poetry for children, translation of poetry, M. Yasnov, «A Box with Fairy Tales»



*Евгения Литвин*

**ШКОЛА НА ЭКРАНЕ. РЕЦ. НА КН.: ВАДИМ  
МИХАЙЛИН, ГАЛИНА БЕЛЯЕВА. СКРЫТЫЙ  
УЧЕБНЫЙ ПЛАН: АНТРОПОЛОГИЯ  
СОВЕТСКОГО ШКОЛЬНОГО КИНО НАЧАЛА  
1930-Х — СЕРЕДИНЫ 1960-Х ГОДОВ. М.: НЛО,  
2020**

Монография является первой частью запланированного двух-томного исследования, посвященного жанру советского «школьного фильма». Как сообщают авторы в предисловии, второй том они планируют посвятить периоду с середины 1960-х по начало 1980-х гг. Время возникновения жанра авторы относят к периоду поздней оттепели — началу 1960-х (с. 10), поэтому большая часть книги описывает предпосылки его возникновения в процессе развития сталинского кино.

Михайлин и Беляева рассматривают развитие методов советской пропаганды в кино. Книгу можно разделить на две основные части: первая содержит анализ различных кейсов из истории фильмов на школьную тему сталинского периода («Предыстория: до формирования „большого стиля“», с. 25–76, и «Предыстория: „большой стиль“», с. 77–225), а вторая («Рождение жанра», с. 226–527) — периода оттепели. Кроме этого, книга содержит приложение («Успех безнадежного дела: проект „советский человек“ из перспективы *post factum*», с. 530–556) — эссе о возможных причинах популярности традиционалистских установок и филосоветских позиций в современной России, лежащих в культурной политике оттепели.

Предваряя книгу вводными замечаниями, авторы предупреждают читателей о том, что эта книга — не киноведческое, но антропологическое исследование, а предметом исследования является

социальное поведение жителей СССР: как изображенное на экране, так и изменяющееся (во всяком случае, по замыслу режиссера) под влиянием тех или иных фильмов (с. 5). При этом кино понимается как один из инструментов пропаганды, использовавшийся советскими элитами для воплощения коммунистического проекта (с. 13).

Рассматриваемый в книге жанр школьного кино оказывается в этом смысле особенно удобным инструментом, поскольку школа, благодаря иерархичности своей структуры, наличию вертикали власти «ученик — учитель» и включенности отдельно взятой школы в общегосударственную систему образования оказывалась идеальным местом формовки советского человека. Школа является моделью государства и, в силу своей воспитательной функции, является микромоделью государства в целом, чьей задачей оказывается претворение «бесформенного» человеческого хаоса в порядок социалистического общества. Кроме того, школа обладает авторитетом, поскольку является носителем всего опыта знаний, накопленных в процессе эволюции, и обладает возможностями для их дальнейшей передачи (с. 16–19).

Авторы апеллируют к схеме построения сталинского романа, описанной Катериной Кларк, согласно которой в процессе чтения книги главный герой при помощи старшего наставника превращается из хаотического и неорганизованного человеческого материала в настоящего советского человека (с. 30). Согласно этой схеме проходит и становление героя школьного фильма. С течением времени основная линия развития сюжета не меняется, но методы пропаганды становятся тоньше — в этом основное отличие фильмов «большого стиля» сталинской эпохи от оттепельного кинематографа.

Жанр кинематографа, возникший в рамках сталинского «большого стиля» в 1930-е гг., по сути был инструментом государственной пропаганды, направленной на «внедрение коллективистских моделей поведения». В начале 1960-х гг. такое прямое давление на зрителя сменилось более тонкими стратегиями, создающими иллюзию индивидуальной свободы персонажа, однако в итоге ведущими его в сторону единственно правильного выбора (с. 12–13). На сопоставлении двух этих стратегий, характеризующих два периода фильмов на школьную тематику, и построена книга.

Основные отличия оттепельного школьного кино от фильмов сталинской эпохи можно свести к следующим:

- а) Четкое деление персонажей на «положительных» и «отрицательных» уступает место более тонкой игре, а становление

персонажа происходит не настолько прямолинейным и очевидным способом. Герои могут совершать непредсказуемые и неподобающие поступки, метаться между «правильными» и «неправильными» выборами, держа зрителей в напряжении, хотя хэппи энд все же неизбежен (с. 428–429). При этом учитель, ранее выступавший в роли непогрешимого наставника и проводника воли партии, теперь может выглядеть более человечным, т. е., неидеальным и не всемогущим (с. 430), а «отрицательные» персонажи не обязательно оказываются осмеяны и посрамлены в конце фильма (с. 442).

- б) Вместо внешнего воздействия на персонажа-школьника, сподвигающего его совершить правильный выбор, основным двигателем на пути к совершенствованию теперь становится его собственный внутренний рост. Такая имитация «искренности» персонажа на самом деле является не чем иным, как пропагандистским трюком: именно благодаря своему несовершенству герой вызывает зрительскую эмпатию.
- в) Положительные персонажи в оттепельном кино могут совершать плохие поступки, кроме того, изъяны обнаруживаются и в самой системе советского общества — хотя проявляются не в серьезных фундаментальных вещах, а в мелочах. Критика в сторону представителей власти и публичных институтов — еще один инструмент пропаганды, создававший иллюзию искренности фильма (с. 434).
- г) По сравнению со сталинскими фильмами изменяются символические системы семьи персонажа: вместо четкого противопоставления дисфункциональной семьи фигурам Родины-Матери и Отца Народов в кадре все чаще появляются реальные матери и отцы, не лишенные недостатков, не дающие ответов на все вопросы, но в то же время вызывающие эмпатию (с. 437–442).

В книге чередуются теоретические разделы, осмысляющие те или иные темы, характерные для школьного кино, и кейс-стади, посвященные анализу конкретных фильмов. Некоторые из разделов анализируют особенности кинопродукции определенного периода. «Большой стиль в сталинском кинематографе» (с. 77–106) и «воспитание советских чувств» (с. 191–225), с одной стороны, и «новый язык оттепельного кино» (с. 226–235) и «воспитание оттепельных

чувств» (с. 422–477), — с другой, рассматривают, соответственно, типичное устройство сталинского и оттепельного фильма на школьную тематику.

Другие разделы посвящены типичным темам и персонажам, встречающимся не только в определенный период. Так, например, большое внимание в книге уделяется фигуре учителя. Ему непосредственно посвящен раздел «Учитель как властный агент» (с. 107–189). Этот раздел отнесен к главе, посвященной сталинскому периоду, поскольку именно в это время фигура наставника обладает большим влиянием на персонажа-ученика, а в более позднем кино она, хоть и не исчезает полностью, но уступает значимую часть влияния ученическому социуму.

Учитель оказывается фигурой власти по отношению к ученикам и непосредственным представителем советской власти «на местах». В этом качестве он противопоставляется сельским начальникам, семье и другим персонажам, персонифицирующим пережитки старого, до коммунистического мира. Отношения между учителем и учеником могут быть не только официально-иерархическими, но и интимно-дружескими, носить характер наставничества, заменяющего «неправильные» или отсутствующие семейные родительско-детские связи, а в некоторых случаях — даже нести в себе оттенок эротики (этот аспект в книге подробно не рассматривается, однако авторы упоминают как один из самых ранних фильмов на школьную тему — «Барышня и хулиган», так и оттепельные фильмы, например, «Весна на Заречной улице» (с. 19–20).

К главе, посвященной оттепельному кино, отнесен раздел «„По приютам я с детства скитался...“» (с. 304–380), посвященный образу беспризорника в школьном фильме. При том, что все фильмы, рассматриваемые в этом разделе, представляют собой экранизации романов, написанных еще в довоенное время («Педагогическая поэма», «Флаги на башнях», «Республика ШКИД»), популярность темы беспризорников в кино относится именно к этому периоду. Персонаж-беспризорник представлял собой идеальный «материал для формовки». Кроме того, в данном случае теряла актуальность тема противостояния школы и семьи, почти обязательная в сталинском кино на школьную тему.

Наконец, еще два раздела главы, посвященной периоду оттепели, рассматривают фильмы, задачей которых было «перепрограммирование» отношения к сталинскому периоду в культурной памяти советского общества. С одной стороны, при конструировании славного исторического прошлого теперь следовало, оглядываясь

назад, пропускать сталинский период, обращаясь непосредственно к ленинской эпохе. Этой теме посвящен раздел «Конструирование первоэпохи» (с. 381–421). С другой стороны, часть кинолент периода оттепели все же осмысляют опыт сталинских репрессий и лагерей — об этом раздел «Между Ювеналом и Эзопом: языки описания тоталитарной травмы» (с. 478–527).

Монография Михайлина и Беляевой — первое столь подробное исследование советского школьного кино, которому до этого, в отличие от «школьной повести», было посвящено не так много работ. Значимая часть этих работ принадлежит авторам книги, чем обусловлено и то, что терминология, на которую опираются авторы, разработана ими же. К недостаткам монографии можно отнести некоторую небрежность в том, что касается терминологического аппарата, необходимого для понимания теоретической рамки работы: так, например, ключевое для книги понятие «микрорупповых уровней ситуативного кодирования» не раскрывается в тексте самой монографии кроме как посредством отсылки к одной из предыдущих работ (с. 12, 553). Еще один момент, вызывающий недоумение при прочтении книги, связан с тем, что заключительное эссе написано от первого лица в единственном числе, при том что в содержании мы не находим деления частей между авторами книги. Однако эти технические неувязки не уменьшают значения исследования, посвященного важной и малоизученной теме и представляющего анализ множества конкретных деталей, связанных с различными фильмами советского периода, интересных не только академическому сообществу, но и широкому кругу читателей.

*Eugenia Litvin*

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public  
Administration (RANEPA)

ORCID: 0000-0002-4647-4346

SCHOOL ON THE SCREEN. BOOK REVIEW: VADIM MIKHAILIN  
AND GALINA BELYAEVA. HIDDEN CURRICULUM:  
ANTHROPOLOGY SOVIET SCHOOL CINEMA OF THE BEGINNING  
1930S-MID-1960S. MOSCOW: NLO, 2020.

In the review, the author characterizes the content of the book “Hidden Curriculum: anthropology of Soviet school cinema of the early 1930s—mid-1960s”. The ideas of the authors about the main contrast of the school cinema of the Thaw period and films of the Stalin era are evaluated. The place of this monograph in the series of modern studies of Soviet school cinema is discussed.

*Keywords:* Soviet school cinema, anthropology, Stalin era, «Thaw»

Адрес редакции «Детские чтения»: [detskie.chtenia@gmail.com](mailto:detskie.chtenia@gmail.com)

Сайт журнала: [www.detskie-chtenia.ru](http://www.detskie-chtenia.ru)

Оформление обложки Е. Мороз

Подписано в печать 29.12.2020. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 200 экз.